

الليلة الثانية عشرة

ترجمة

جبرا ابراهيم جبرا



دار المأمون



الليلة الثانية عشرة
او ماتشاء

ترجمة

جبرا ابراهيم جبرا

وليم شكسبير

الليلة الثانية عشرة
أو
ما تشاء

ترجمة

جبرا ابراهيم جبرا

دار المأمون للترجمة والنشر
بغداد - ١٩٨٩

الليلة الثانية عشرة
أو
ما تشاء

وليم شكسبير

Twelfth Night
or
What You Will

William Shakespeare

دار المامون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٣٧١) لسنة ١٩٨٨
توجه المراسلات الى:
دار المامون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد ـ الجمهورية العراقية
ص. ب: ٨٠١٨
تلكس: ٢١٢٩٨٤
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة ـ بغداد
مترجم عن الانكليزية

المحتوى

كلمة المترجم

قبل ان يكتب شكسبير «الليلة الثانية عشرة»، كان قد كتب عدداً من اروع كوميدياته وتاريخياته. وفي المسرحيات التي ابتناها على تاريخ ملوك انكلترا في عصر الصراعات المتواترة بين الأُسَر الاقطاعية الكبيرة على عرش بلاد الانكليز، وضع الكثير من نظرته النافذة الى تعقيدات السلطة وفهمه لخفايا النفس وهي تتطوح في مهاوي الجريمة والظلم من أجل تحقيق ماربها في السيادة المطلقة، ضمن الأُطر التي ستتكامل بدسائسها وبطولاتها، في النهاية لإرساء الملكية في انكلترا على أسسٍ سيبقى الكثير منها ثابتاً لقرون طويلة فيما بعد.

وهو، إذ راح لقرابة خمس عشرة سنة يكتب هذا التاريخ، ممثلاً في شخصياته الكبرى، في «ريتشارد الثالث»، و«ريتشارد الثاني»، و«الملك جون»، و«هنري الرابع»، و«هنري الخامس» وغيرها، كان في الوقت ذاته يكتب كوميديات مشرقة حول الحب ولوعاته ومباهجه ومكايده، مسرحيات جعل الحياة فيها ملأى بالشعر، وتبدو كأنها مهرجان لا ينتهي، كما فعل في «ضاع مسعى الحب» و«الكل بخير اذا انتهى بخير»، و«حلم ليلة في منتصف الصيف»، و«ترويض الشرسة»، و«جعجعة بلا طحن»، و«كما تهواه»، وغيرها. ولم يكتب في أثناء تلك الفترة عن الحب منتهياً الى فاجعة إلّا مسرحية واحدة، هي «روميو وجولييت».

واذ كان على وشك الدخول في فترته المأساوية المظلمة، التي بدأت حوالي عام ١٦٠١ وامتدت الى عام ١٦٠٩، والتي كتب فيها بعضاً من أعظم المآسي التي عرفتها الدراما منذ عهد الإغريق، كـ«هاملت»، و«عطيل»، و«الملك لير»، و«مكبث»، أقبل على تأليف رائعةٍ

أخيرة مشرقة عن الحب الرومانسي، هي «الليلة الثانيـة عشرة»، ملأها بجـو من الموسيقىٰ، وجمـال الشباب، والمـرح، والضحك، والسخرية من كل من يحاول أن ينـال من بهاء الـدنيا كلعبـةٍ قد تشارف الفاجعة، ولكنها تُنقذ لصالح الحب، وسعادة الانسان فيه.

وعلى كثرة النساء الرائعـات اللواتي خلقهن خيـال شكسپير، والتي كان خياله سيوجد المزيد منهن في مسرحياته اللاحقة، الىٰ ان توقف عن الكتابة قبل موته بخمس سنوات، فقد جسَّد في «الليلة الثانية عشرة» ثلاث نساء يبقين في ذاكرة الثقافة الانسانية رموزاً لغزارة لا حدّ لها في تجربة المرأة إذا أحبت: فيولا، واوليفيا، وماريا. وأروعهن، واحلاهن، بالطبع هي فيولا، الكاتمة حبها والصارخة به معاً، هـذه المغلوبـة الغالبـة التي تنساب بـولهها من خـلال المشاهد، حاضرة كانت أم غائبة، انسيـاب النغم المتواصـل من مفتتـح المسرحية ـ «إن تكن المـوسيقىٰ غذاء الهـوىٰ، فامضـوا بعزفها» ـ حتىٰ ختامها، عندما تصبح «سيدة اورسينـو، ومليكة عشقه».

× × ×

لابد لي من القول هنا إنني ترددتُ سنيناً طويلة قبل المجـازفة بنقل هذه المسرحيـة الىٰ العربيـة، رغم تعلقي بها منـذ الصغر، وحفظي الكثير من شعرها، ودراستي وتدريسي لها في اكثر من كلية. وذلك أنني كنت أرىٰ أن نقل المـأساة الى العـربية أسهـل نسبيا وأجدىٰ من نقل الكـوميديـا الشكسپيريـة، ربما لأن في الفصحى شموخاً وبلاغة وقدرة على الإيحاء والتعقيد والفخامة، تجعلهـا جميعاً أشدّ تقبّلاً للشحنات العالية من الغضب والحزن وعذابات الانسان وصراعاته، منها لتقبّل ما في لغة كوميديات شكسپير من المرح، والنكتة، وعبث الهوىٰ، وبخاصة في نقل ذلك كله من ثقافة مغايرة جداً لثقافتنا، لا زمنياً فقط، بل اجتماعياً ومسلكيّاً أيضاً. غير أنني أعدت النظر في هذا الرأي، ونقلت هذه المسرحية الصاخبة بما

فيها من المرح والنكتة وعبث الهوى، مطمئناً أن ليس ثمة ما تعجز عن استيعابه هذه اللغة العبقرية، مهما أوغل، في لغته الأصلية، في تشابكه وضرب جذوره في ارضيته الخاصة به.

ولئن تكن هذه المسرحية بحدّ ذاتها مهيأة لمتعة القارىء دون ممهدات وتعقيبات، فان الدراسة الغنية التي كتبها الاستاذ ت. و. كريك، فيها من التفاصيل والمعلومات ما يضاعف متعة القارىء، ويزيد من قدرة المخرج على تقديم المسرحية على الخشبة، ويعينهما في وضعها في سياقاتها التاريخية، والأدبية، والمعرفية ـ فضلاً عن تحليلها الدرامي.

وقد تقصدت، بالاضافة الى المقدمة، أن اترجم حكاية «ابولونيوس وسيلا» بكامل نصها الأصلي، وهي الحكاية التي اعتمدها شكسپير مصدراً لحبكة الحب في مسرحيته، وحاولت الحفاظ بأقصى ما استطيع على الاسلوب السردي الذي تميزت به حكايات القرن السادس عشر في اوربا، لكي يرى القارىء بعض دقائق الصنعة الشكسپيرية، وطاقتها السحرية في تحويل التراب الى ذهب، ورفع الثرى الى الثريا.

جبرا ابراهيم جبرا
بغداد
آذار ١٩٨٨

ملاحظة:

اعتمدت في الترجمة على طبعة أردن اللندنية لمحرّرَيْها ج.م. لوثيان و ت.و. كريك، وطبعة مكميلان اللندنية لمحررها ك. ديتون، وطبعة جِن أند كومباني، بوسطن، لمحررها جورج لايمن كتْرِج.

أما ترقيم الاسطر فاعتمدت فيه على طبعة أردن، مع الانتباه الى ان «الليلة الثانية عشرة» تكاد تكون الوحيدة بين مسرحيات شكسبير حيث يتساوى تقريباً عدد الأبيات الشعرية (المخصصة لحبكة الحب، وهي الحبكة الرئيسية) مع عدد الأسطر النثرية (المخصصة لحبكة التنكيت والإيقاع بملفوليو، وهي الحبكة الثانوية). ـ ج.ا.ج.

المقدمة

بقلم ت.و.كريك
عن طبعة أردن لمسرحيات شكسبير

١ ـ تاريخ المسرحية وعنوانها

آخر موعد لتأليف المسرحية تقرره فقرة في دفتر من القطع المتوسط كان يحتفظ به جون ماننغهام عندما كان يـدرس الحقوق في «الميـدل تمبل» . وهو يدعىٰ عموماً بـ «يوميات ماننغهام»، غير ان الأفضل هو ان نصِفَه بأنه دفتر لمذكرات من كـل نوع، والفقـرات التي يكتبها فيـه صاحبها غير مصنفة منهجيا وبلا تسلسل زمني منظم. واليومية التي تدور حول «الليلة الثانية عشرة» هي اولى اليوميات لشهر شباط من عام ١٦٠١ (= ١٦٠٢) ، وترد في اواسط الصفحة :

شباط: ١٦٠١

في عيـدنا قُـدِّمت لنـا مسرحيـة تـدعىٰ («منتصف» **محذوفة**) الليلة الثانية عشرة أو ما تشـاء. وهي تشبه كثيراً كوميديا الأخطاء أو «مينيكمي» لبلاوتس، غير أنها أقرب شبهاً الى المسرحية الايطالية المسماة «إنغـاني». وفيها خدعة لطيفة لجعل خازن الدار يعتقد ان سيـدته الارملة تعشقه، وذلك بتزوير رسالة كأنهـا من سيدتـه بعبارات عامة تقول له فيها ما تحبه فيه جداً وتعـيّن له حركاته في الابتسام والهندام الخ.. وعندما يفعـل ذلك يجعلونه يصدق انهم يعتبرونه مجذوباً.

وهناك خط مرسوم عبر الصفحة فوق عنوان التاريخ، وخط آخر بعـد

نهاية اليومية، وهذه هي طريقة ماننغهام في فصل الفقـرات اليوميـة العديدة الواحدة عن الاخرىٰ.

ورغم ما قيل من أن جي.بي. كوليير زوّر عدة فقرات في هذه اليوميات، فان آركي. تيرنر يحدّد أربعة اسباب تجعله يقبل هذه اليومية بالذات على أنها صحيحة. اولاً، حيث أن من عادة ماننغهام ان يبدأ يوميات الشهر بكتابة الشهر والسنة في وسط السطر، ثم يعيّن أيام الشهر بعد ذلك بأرقام هامشية، لما ترك فراغاً بعد هذه العنونة الوسطىٰ لو ان يوميّته المؤرخة الأولى كان رقمها ١٢/، مشيراً فيها الى إلقاء القبض في لندن على رجل من أسرة ماننغهام. ثانياً، لابد ان السبب في اعتقـاد ماننغهـام الخاطىء أن اوليفيا أرملة هو ما ارتدته من ملابس سوداء (كما استنتج كوليير في طبعته لعام ١٨٤٢) وليس لأي معرفة منه أن نظيرتها في القصة التي استقى منهـا شكسپير مسرحيتـه هي فعلاً أرملـة، لأن القصة («حكاية ابولونيوس وسيلا» التي كتبها ريتش) غير مـذكورة في نصّ اليومية. ثالثاً، لم يذكر كوليير قط ان المسرحية التي يورد اسمها ماننغهام «إنغاني» كانت مصدر شكسپير، مؤكدا منذ عـام ١٨٢٠ أن مصدره حكاية ريتش. رابعاً، طبع كوليير «وتعيّن له هندامه» في حين أن الآخرين طبعوا إما «في الابتسام» او «في اللباس». إن نقاط تيرنر الثانية والثالثة والرابعة تقول ضمنا إن كوليير، اذا كان فعلاً قد زوّر هذه اليومية، فهو قد قام بخديعة متطرفة بغموضها والتوائها. ومهما يكن من أمر، فان نقطته الأولى تثبت بما لا يقبل اي جدل أن اليومية صحيحة.

واشارة ماننغهام الىٰ حفلة «الميدل تمپل» لا تعني بالضرورة انها كانت اول اخراج للمسرحية، بل إنها تعطينا اسباباً ثلاثة للاعتقاد بأنها فعلاً لم تكن اول اخراج. أولاً، لو كانت المسرحية جديدة، لذكر ماننغهام هذه الحقيقة في الأغلب. ثانياً، في حذفه كلمة «منتصف» قبل ذكر «الليلـة الثانية عشرة» يوحي الينا بأنه كان قد سمع بعنوانيْ «حلم ليلة منتصف الصيف» و«الليلة الثانية عشرة»، ولم يكن حتى تلك الآونة قد رأى أيّاً منهما، ولذا صدرت عنه زلّـة قلم حين كـاد يكتب العنوان الخـاطىء

للمسرحية التي شاهدها تلك الليلة. ثالثاً، ملاحظتاه حول شَبَه المسرحية بمسرحيتي «مينا يكمي» و«إينغاني» (ولعله اراد ان يقول «إل إنغناتي» (Gl'Ingannati)، توحيان بأنه استقى المعلومة من أحد الناس، وان «الليلة الثانية عشرة» كانت لذلك قد مُثِّلت على المسرح لمدة تكفي لأن يتقوّل الجمهور حول مصادرها، ربما بين طلاب «الميدل تمپل» عندما عرفوا المسرحية التي ستقدم يوم عيدهم: فأي خريج اليزابيثي من مدرسة ثانوية يكون على الارجح قد قرأ مسرحية پلاوتس، ولكن من المستبعد ان يعرف أعمال المسرحيين الايطاليين، الا اذا كان من القراء المتلهفين بوجه خاص للمسرحيات الايطالية (وبعض الطلاب كان كذلك، ولا شك).

فاذا استنتجنا ان «الليلة الثانية عشرة» لم تكن جديدة يوم رآها ماننغهام، يكون السؤال اذن: ما مدىٰ قِدَمها أو جِدّتها؟

في محاولة الاجابة عن هذا السؤال، ليس لدينا من دليل سوىٰ ما نستقرئه من داخل نص المسرحية نفسها . فالدليل الخارجي الوحيد لدينا حول تاريخها هو هذه الاسطر التي استشهدنا بها من مذكرات ماننغهام، وليس ثمة أي دليل خارجي آخر. ولابد من الاصرار على هذه الحقيقة، لأن لزلي هوستن اكثر من استخدم الوثائق المعاصرة للمسرحية ليدعم زعمه أن «الليلة الثانية عشرة» كتبت لتمثل اول مرة في مساء السادس من كانون الثاني (اي في عيد الليلة الثانية عشرة، وهي الليلة الاخيرة من الليالي الاثنتي عشرة التي جرىٰ التقليد على الاستمرار فيها باحتفالات عيد الميلاد ـ وعيد الميلاد يقع في ٢٥ كانون الأول)، وذلك من عام ١٦٠١. ففي تلك الأمسية كان ضيف الشرف لدىٰ الملكة اليزابيث الدون فرجنيو اورسينو، دوق براتشيانو، وكان نبيلاً شاباً، شجاعاً، يبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاماً، وقد كتب الى زوجته يقول إنه أُمتع في القصر «بكوميديا مزيجة، بقطع من الموسيقىٰ والرقصات». وكان اللورد تشمبرلين ـ أي ما يوازي اليوم رئيس الوزراء ـ اللورد هنسدون، وهو نصير الشركة التي ينتمي اليها شكسپير، قد كتب مذكرة تهيؤاً

«للمسرحية بعد العشاء»:

> لكي أتداول مع اللورد ادميرال ورئيس الحفلات اللذين عندي ليرتبا الأمر عموماً مع الممثلين لاختيار المسرحية التي يجب تزويدها جيداً بالأزياء النفيسة، ويجب ان تكون كثيرة التنويع والتغيير في الموسيقىٰ والرقصات، وذات موضوع يجلب أقصىٰ السرور لصاحبة الجلالة.

وكانت نتيجة ذلك ان «رجال اللورد تشمبرلين»(١) تسلموا مكافآت لقاء مسرحية «مُثِّلت امام سموّها» في «اليوم الثاني عشر ليلاً». ولنلاحظ ان المسرحية لا تُذكر باسمها في اي من هذه الاشارات، وليس ثمة اي تلميح لموضوعها. بل اننا لا نعرف ان كانت من تأليف شكسبير. ولذا، فان قول هوستن ان المسرحية هي «الليلة الثانية عشرة» تخمين محض، وهو يستند في النهاية الى ورود اسم اورسينو في هذا المجال، والىٰ عدد من الاشارات التي يُفترض انها تعني اشخاصاً معاصرين، والى مكان العرض (القصر الملكي في «وايتهول»)، والىٰ التاريخ ٦ كانون الثاني بصفته «عيد التجلّي» ـ زيارة الملوك الثلاثة لبيت لحم لعبادة المسيح. وبالامكان ان نورد اعتراضات وجيهة علىٰ تخمينه هذا. ففي «الليلة الثانية عشرة» ليست هناك رقصات، ولا مناسبات للرقصات؛ وليس هناك من يقين بأن موضوعها، ولاسيما اطلاق اسم الضيف على شخصية رئيسية في المسرحية، يسر صاحبة الجلالة في شيء؛ ومن غير المحتمل قطعاً أن شكسبير استطاع تأليفها، واستطاع الممثلون التدريب عليها، بين يوم ٢٥ كانون الأول ١٦٠٠ (يوم علم المسؤولون بموعد زيارة اورسينو) ويوم ٦ كانون الثاني ١٦٠١، أو أن اللورد تشمبرلين جازف بتخصيص مدة قصيرة كهذه لترتيب مناسبة بتلك الأهمية.

ولئن يكن استنتاج هوستن حول مناسبة، وبالتالي تاريخ، «الليلة

---

(١) هكذا كانت تسمىٰ «الشركة» او فرقة التمثيل، التي كان شكسبير من اعضائها.

الثانية عشرة» غير مقبول، فقد بقيت زيارة اورسينو لردح طويل متعلقة بالاسم الذي اختاره شكسبير للدوق الذي في المسرحية، وليس ثمة سبب وجيه لافتراض ان هذا الاختيار كان مجرد مصادفة. بل لعل شكسبير كان أحد الممثلين الذين مثلوا في حضرة الملكة وضيفها، ولعله خرج وهو يحمل انطباعاً حيًّا عن النبيل الوسيم الذي قيل عنه إنه يتسم عموماً بمزايا السيد البلاطي الكامل. مما يقبل المناقشة بالطبع هو أن شكسبير كان قد شرع بكتابة «الليلة الثانية عشرة» قبل زيارة اورسينو، فأطلق على الدوق هذا الاسم في أثناء الكتابة، غير أن ورود الاسم مبكراً، في ١، ٢، ٢٨ (في بيت من الشعر)، يزيد من احتمال ان التأليف بدأ في وقت ما خلال أو بعد كانون الثاني، ١٦٠١. وهذا التخمين يتفق مع الدلالات الداخلية - اي دلالات النص - التي سنتناولها بترتيبها الوارد في المسرحية.

١ - الحوار الهزلي الذي يغنيّه السير توبي والمهرج، والذي مطلعه «وداعاً، ياحبيبة، قد حان وقت ذهابي» (٢، ٣، ١٠٢) مبنيّ في معظمه على أغنية وجدت لأول مرة في مجموعة روبرت جونز التي عنوانها «الكتاب الاول للأغاني والألحان» (المنشورة عام ١٦٠٠)، وذلك يوحي بأن الاغنية جديدة وشعبية، وان شكسبير لهذا السبب بالذات جعلها في سياق تتناشز معه، وأجرىٰ عليها التغييرات المناسبة: اي انه بحلول عام ١٦٠١ كان مطمئناً الى رواج الأغنية شعبياً.

٢ - هناك اشارتان الى «صوفيّ» او شاه فارس. نجد فابيان، بعد ان يشاهد ملفوليو وهو يقرأ الرسالة، يهتف قائلاً: «ما كنت لأتنازل عن حصتي في هذه اللعبة ولو أجرىٰ عليّ الشاه معاشاً بالآلاف» (٢، ٥، ١٨٠)، وفي مشهد المبارزة، يلخص السير توبي مهارة خصم السير اندرو بقوله «يقولون إنه كان مبارز الشاه» (٣، ٤، ٢٨٣). وهاتان تعدّان اشارتين الىٰ موضوع اهتم الناس به بين صيف ١٥٩٨ ونهاية ١٦٠١، وهو رحلة السير انطوني شيرلي الىٰ بلاط الشاه. وقد ذاع خبر مشروع السير انطوني بحلول ٢ حزيران ١٥٩٨، عندما ذكره أحد رجاله في

رسالة له. وبين تشرين الثاني ١٥٩٩ ونيسان ١٦٠١، قام بزيارات ـ قيل، بصفته سفيراً للشاه ـ الىٰ موسكو، وبراغ، وروما (حيث رآه ويل كمب)، وترك أخاه في اثناء ذلك في فارس كرهينـة، وأيضاً كمستشـار عسكري. ودُوِّنت مغامراته في كتابين: «تقرير حقيقي عن رحلة السير انطوني شيرلي» و«خطاب جديد وموسـع عن رحلات السـير انطوني شيرلي». اولهما يُعزىٰ علىٰ صفحة العنوان الى اثنين من جماعته كانا قد رافقاه في اسفاره السابقة، ونشر في ايلول عام ١٦٠٠، وصـدر الأمر بمنعه في ٢ تشرين الاول، ومرة ثانية في ٧ أيلول من السنة اللاحقة. وكتب الثاني وليم باري، وهو عضو آخر من بعثة شيرلي، ونُشر في أواخر عام ١٦٠١. ونحن لن نستطيع، من اي من عبارتَيّ شكسبير، أن نثبت أن شكسبير قرأ أياً من الكتابين، ولكن اشارته الأولىٰ تفاجئنا وتبدو أنها أُقحمت لتداول الموضوع بين الناس، لأننا لا نجد أي سبب آخر يجعل سخاء الشاه يخطر ببال فابيان. أما الاشارة الثانية، فضلاً عن كونها متابعة للأولىٰ، فانها تنسجم انسجاماً طبيعياً مع سياقهـا (مبارزة في ايليريا)، ولا حاجة بنا الى ردّها بالتخصيص الى عمل روبـرت شيرلي العسكـري في بلاد فـارس. اذن، يبدو أن وجـود هذين الكتـابين، أو أحدهما، كان معروفاً لدىٰ شكسبير ولدىٰ جمهوره، الأمر الذي يوحي ان تاريخ كتابة المسرحية لا يمكن ان يكون قبل خريف عام ١٦٠٠، ولعله بعد ذلك بمدة.

٣ ـ عندما يوافق المهرج علىٰ اعلان وصول فيولا لاوليفيا، يقول:

سيدتي في الداخل. وسأشرح لهم من اين أتيت. أما
من أنت وماذا تبغي فأمران لا يدركهما حذقي ـ ولقلتُ
«محيطي»، لولا ان الكلمة هرّأها الاستعمـال. (٣، ١،
٥٦ ـ ٦٠).

في مسرحية ديكر «ساتيروماستيكْس» تعامل عبارة «خارج عن محيطه» عدة مرات على أنها من العادات اللفظية المكرورة عند بن جونسن. وقد اقترح أحدهم عـام ١٨٨٧ أن إشارة المهـرج الىٰ ان «الكلمة هـرّأها

الاستعمال» تعتمد في فكاهتها على معرفة الجمهور بمسرحية ديكر، وهذا التأويل الآن، إجمالاً، مقبول. ومسرحية «ساتيروماستيكس» مثّلها «رجال اللورد تشمبرلين» و«صبية كنيسة بولس» عام ١٦٠١، ردّاً على مسرحية جونسن «الشّعرور» (أواخر ربيع عام ١٦٠١)، ودخلت في «سجل الوراقين» بتاريخ ١١ تشرين الثاني من تلك السنة. وبهذا تكون الاشارة منسجمة مع تعيين عام ١٦٠١ تاريخاً لمسرحية «الليلة الثانية عشرة».

٤ ـ عندما يصرّ فابيان على أن اوليفيا تظهر ودّها لمبعوث اورسينو أمام عيني السير اندرو لكيما تستفز خاطبها لأظهار ظرفه وشجاعته، يصف ازدراءها بهذه اللغة المجازية:

... فدخلتَ بشراعك في صقيع الشمال من رأي سيدتي فيك، حيث ستتدلى أنت كجليدية على لحية هولندي.. (٣، ٢، ٢٤ ـ ٢٦).

هناك اتفاق عام على ان الاشارة هنا هي الى الرحلة الى القطب الشمالي التي قام بها وليم بارنتز، وهو هولندي من فريزلاند، ودار فيها شماليّ نوفازمبلا في عام ١٥٩٦ / ١٥٩٧. والتقرير الذي كتبه غريت دي ڤير عن هذه الرحلة تُرجم الى الانكليزية ودخل في «سجل الوراقين» بتاريخ ١٣ حزيران ١٥٩٨، بعنوان طويل يكاد يملأ صفحة من الكوارتو، يفصّل أحداث «الدببة الشرسة ووحوش البحر الأخرى والبرد العجيب وكيف أن السفينة في الرحلة الأخيرة يطبق عليها الجليد وكيف أن رجالنا وهم تحت درجة ٧٦ من نوفازمبلا بنوا لهم بيتاً وأقاموا هناك ١٠ أشهر..» لابد أن هذه الرحلة ومشاقها كانت معروفة لدى الناس عموماً عندما كتب شكسبير «الليلة الثانية عشرة»، غير أن تاريخ هذا التقرير المبكر لا يعيننا في تعيين تاريخ المسرحية بدّقة.

٥ ـ تصف ماريا ملفوليو بصورة مجازية غريبة أيضاً، اذ تقول: «وابتسامته تخط وجهه خطوطاً اكثر مما في الخريطة بعد أن أضيفت اليها جزر الهند..» والاتفاق العام هو أن الصورة مأخوذة عن خريطة

نشرت لأول مرة في عام ١٥٩٩، وأعيد نشرها في السنة التالية مع إضافات طفيفة.. وجزر الهند المضافة هي «جزر الهند الشرقية» (وليس أمريكا، كما قال ولسون)، وقد رسمت في الطبعة الاولى بكاملها بالاضافة الى الساحل الشمالي من «هولندا الجديدة» (اي استراليا)، والخطوط هي «خطوط مسارات السفن التي هي إحدىٰ المزايا البارزة في الخريطة ـ فهي تشع عن مراكزها بالضبط كالغضون حول العيون». هذه الخريطة قد تُعد «جديدة» بعد صدورها ببضع سنوات (في الواقع، مادامت هي آخر الخرائط)، ولذا فان وجودها في عام ١٥٩٩ لا يزيد من احتمال ان يكون تاريخ «الليلة الثانية عشرة» قبل عام ١٦٠١.

وقد ابتنىٰ آر.كي. تيرنر نظرية جميلة علىٰ الحقيقة المعروفة من أن «الليلة الثانية عشرة» هي الوحيدة بين مسرحيات شكسپير التي لها عنوانان بديلان، وأن ثانيهما «ما تشاء»، هو أيضاً عنوان مسرحية لمارستون، من المحتمل جداً أنها صدرت في أوائل عام ١٦٠١، بين صدور مسرحيتي جونسون «احتفالات سنثيا» (شتاء ١٦٠٠) و«الشعرور» (اواخر ربيع ١٦٠١). ويقترح تيرنر ان «ما تشاء» ربما كان العنوان الذي جعله شكسپير لمسرحيته وهو مكبٌّ علىٰ كتابتها، اي انه العنوان الذي استعمله قبل أن «يُجهضه» له مارستون في ربيع ١٦٠١، وكان عليه أن يعدّله قبل أن تصدر او تُمثَّل المسرحية. ويضيف أن مارستون يتلاعب على عبارة «ما تشاء» خمس اوست مرات في حواره. علينا ان نذكر ان نظريته هذه تتغافل عن ان شكسپير لم يسقط العنوان «ما تشاء» كليّاً عند ظهور مسرحية مارستون، غير أن هذا التغافل لا يهيىء اعتراضاً على قبول النظرية. بل بالعكس: فمن المحتمل جداً ان شكسپير احتفظ بالعنوان الأصلي لكي يوضح بجلاء لمشاهديه ان العنوان الجديد «الليلة الثانية عشرة» لا يحمل اي معنىٰ اكثر مما يحمل عنوانان لا مباليان لمسرحيتين سابقتين له، هما «جعجعة بلا طحن» و«كما تهواه»، وأن العنوان (كما شكا بيپس في مذكراته فيما بعد) لا علاقة له بالقصة ولا بتمثيلها في ٦ كانون الثاني (وهو تاريخ مشاهدته لها عام ١٦٦٣).

واذا كان الأمر هكذا، فقد جاءتنا دوّامة الزمن بانتقامها، إذ أوقعت نزوة شكسپير المزاجية كلا العنوانين تحت طائلة التفسير والتأويل: فمن ناحية حُوِّل معنىٰ «ما تشاء» (اي: «سمِّها ما تشاء») الىٰ «ما ترغب فيه»، وكأن العبارة موجهة لكل من المشاهدين أو اشخاص المسرحية؛ ومن ناحية اخرىٰ، أُخضعت فكرة «الليلة الثانية عشرة» الى البراعة المسرفة في ايجاد القرائن (بحثاً عن اشارات الى «عيد التجلّي» ومعانيه)، كما أخضعت الى التبسيط المفرط (وُضع العنوان عن قصد لكي تمثل المسرحية في الليلة الثانية عشرة بعد عيد الميلاد). وأنا يخيل اليّ اننا لو اردنا عنواناً لمسرحية تقدم في الليلة الثانية عشرة بعد عيد الميلاد، لن نجد عنواناً اعظم من «الليلة الثانية عشرة». واذا اعتقدنا ان شكسپير استخدم المسرحية الايطالية «إنغاناتي» مصدراً له، فلنا ان نعتقد ايضاً انه أخذ عنوانه من عبارة ترد في مقدمتها:

القصة جديدة ولم تؤخذ إلّا من عقول المؤلفين الدائبة
الحركة التي تؤخذ منها أيضاً لعبتكم للقُرعة في الليلة
الثانية عشرة [هامش: أي «عيد التجلّي»]..

ولكن حتىٰ لو ان شكسپير قرأ هذه الفقرة وادرك أن عيد التجلي هو «الليلة الثانية عشرة»، ليس هناك في سياق تلك المقدمة ما يقوده الىٰ اختيار هذا العنوان لمسرحيته الكوميدية، ولذا فاني أذهب الى أنه اختاره لا لشيء إلّا لقرائنه الاحتفالية العامة.

والخلاصة: في غياب أية اشارات تكون قد فقدت مغزاها بحلول عام ١٦٠١، ليس هناك ما يناقض جعل زيارة الدون فرجنيو اورسينو للملكة نقطة البداية، وتمثيل المسرحية في «الميدل تمپل» نقطة النهاية لكتابة «الليلة الثانية عشرة». وما يبدو أنه علاقة ثابتة بين مسرحية ديكر «ساتيروماستيكس»، التي ربما كانت على المسرح قبل تدوينها في «سجل الوراقين» في ١١ تشرين الثاني ١٦٠١ بمدة قصيرة، والتي لابد أنها كانت قريبة العهد بتمثيلها لكي يفهم المشاهدون الاشارة الواردة في «الليلة الثانية عشرة» في ٣، ١، ٥٦ ـ ٦٠، هذه العلاقة توحي بأن

شكسبير كان في غمرة كتابة المسرحية في أواسط تلك السنة، بينما كانت «ساتيروماستيكس» في مرحلة التدريب، على الأقل، او الاخراج، وانه فرغ منها قبل نهاية السنة، مع دنوّ عطلة عيد الميلاد واحتفالاته، التي ربما أوحت اليه بعنوانها، دون ان تكون قد أملته عليه.

٢ ـ مصادر المسرحية

المصدر النهائي لقصة شكسبير في «الليلة الثانية عشرة» مسرحية ايطالية بعنوان «إنغاناتي» (المخدوعون)، كُتبت في سيينا وقدمتها ـ هناك ـ «اكاديمية الانتروناتي» عام ١٥٣١، ونشرت لاول مرة في البندقية عام ١٥٣٧، وأعيد طبعها عدة مرات. وتزعم مقدمتها ـ ولعلها صادقة في زعمها ـ أنها مسرحية أصيلة بالمرة كُتبت في أيـام ثلاثـة. ولكن هناك مصدراً مباشراً لشكسبير هو حكاية ابولونيوس وسيلا، التي كتبها نثراً بارناب ريتش ـ وهي الثانية من ثماني قصص تؤلف كتاباً يدعى «وداع ريتش للحرفة العسكرية» Riche his Farewell to Militarie Profession (١٥٨١)، وهي بدورها مستقاة على نحو غير مباشر من المسرحية الايطالية عن طريق حكايات نثرية اخرى كتبها بانديلو وبلفوريه ـ والثاني هو مصدر ريتش الخاص. لاشك ان شكسبير كان قد قرأ «ابولونيوس وسيلا»، وقد زودته بأجزاء من القصة لا نجدها في «انغاناتي» أو في أية حكاية أخرى سردية أو مسرحية استقيت منها. اما هل قرأ ايضاً «انغاناتي» فمسألة تخمين، والتخمين يسري ايضاً على احتمال تأثره بتلك المسرحية، وبالمسرحيات التي هي ترجمات لها او اقتباسات قريبة منها، وكذلك بمسرحيات ايطالية اخرى من النمط نفسه، والحكايات التي سبقت حكاية ريتش.

«انغاناتي» ومسرحيات اخرى:

حبكة «انغاناتي» كما يلي:

هناك شيخ يدعى فرجينيو، له ابنة اسمها ليليا وابن اسمه فبريزيو. عندما نُهبت روما عام ١٥٢٧، فقد الشيخ ابنه ولكنه اخذ ابنته، البالغة من العمر ثلاث عشرة سنة، الى مدينة مودينا. ونجد ليليا الآن (عام ١٥٣١) يخطبها شيخ آخر يدعى غيراردو، ويحظىٰ بموافقة أبيها. غير أنها تحب سيداً شاباً، اسمه فلامينيو، منذ أن جاءت الى مودينا، وهو يحبها ايضاً، ولكنه، عند غيابها لسنة كاملة مع أبيها، ينقل حبه الى ايزابيلا، ابنة غيراردو، وهذه لا تقابل حبّه بحب. وقد هربت ليليا من الدير الذي وضعها فيه ابوها مؤقتاً، وهي الآن تخدم فلامينيو (دون أن يتبين هو شخصيتها) وقد تنكرت كصبي يدعى فابيو، وتحمل رسائله الغرامية الى ايزابيلا. وايزابيلا قد وقعت في غرام فابيو هذا، وفابيو يشجعها على صد فلامينيو. في هذه الاثناء يصل فبريزيو، أخو ليليا، الى مودينا، برفقة معلم متنطّع وخادم جشع. ويتصور الشيوخ ان هذا الفتى هو ليليا الهاربة والمتنكرة، ويحبسونه في غرفة ايزابيلا. وهذه تحسب خطأ أنه فابيو، ويستغلان معاً ما اتيح لهما من فرصة للحب. وعندها يسمع فلامينيو أن ايزابيلا تحب فابيو، إلّا أن مشاعره الانتقامية تخفف منها مربية ليليا (ولها دور بارز في المسرحية)، حين تروي له قصة طويلة عن وفاء امرأة لحبيبها ـ ويظهر ان هذه المرأة هي ليليا. فيتزوج ليليا، ويتزوج فبريزيو ايزابيلا.. وهناك حبكة ثانوية في ثلاثة مشاهد، نرىٰ فيها رجلاً مضحكاً يخطب ايزابيلا، وهو اسباني يدعى جيليو. وتلعب عليه خادمتها باسكويلا حيلة تسلب منه فيها مسبحة وردية ثمينة.

«انغاناتي»، في جوهرها، مسرحية على غرار كوميديات الكاتب الروماني القديم بلاوتس التي تدور حول ما يُعرف في المسرح والرواية «بالهوية المغلوطة» mistaken identity. ولم يحاول المؤلف ان ينمّي

النواحي الرومانسية في حبكته ـ حب فلامينيو لايزابيلا، وحب ايزابيلا لليليا (بصفتها فابيو)، وحب ليليا لفلامينيو: فالأول «مُعطى» منصوص عليه فقط، والثاني يُعطى مشهداً قصيراً واحداً (٦،٢)، حيث الخدم الكوميديون وهم يسترقون السمع لهم ما يقولونه بقدر ما للشخصين الرئيسيين، والثالث وحده يُستغل دراميا في مشهدين (١،٢، و٧)، حيث يخبر السيد مبعوثه انه ما عاد يحب ليليا. وفي المشهد اللاحق (٧)، تضطرب ليليا جدا، حتى لتكاد ان يغمى عليها، فيعالجها فلامينيو بعناية ومودة عظيمتين، وتُترك لنسمع منها مونولوغاً قصيراً، قانطاً. ولكن الجزء الاكبر من المسرحية ينشغل بحماقات الشيخين، وحيل المربية، وغيرة الخدم من زميلهم المبعوث الجديد، وتنافس صاحبي حانتين على نزول فبريزيو عندهما، وتبادل الشتائم بين المتنطّع وخادم فبريزيو، والجشع المضحك الذي يبديه هذا الخادم، و«نَصْب» الخادمة على السيد الاسباني. نغمة المسرحية عموماً دارجة، وأحياناً فاحشة، وتنسحب الخلاعة حتى على ايزابيلا (اذ تروي باسكويلا بطريقة ماجنة كيف اكتشفت ايزابيلا بالقوة ان فبريزيو رجل)، وحتى على ليليا، التي تبدأ دورها بتأمل الخطر في أن تُغتصب إن هي خرجت متنكرة في الصباح الباكر، وتنتهي به غياباً عن الخشبة في الفراش مع فلامينيو بينما تروي سيتينا، ابنة المربية، للجمهور الكلمات والأصوات الأخرى التي تسمعها... وهذا كله بعيد جداً عن معالجة شكسپير لشخصية فيولا: فهو قد يداعب احياناً ، ولكنه لا يُفحش أبداً.

ان العنصر العاطفي في «الليلة الثانية عشرة» أقرب الى ما نجده في تمثيلية تسلية تدعى «الضحية» قدمتها فرقة الـ «انتروناتي» في المناسبة نفسها (ولكن لا في اليوم نفسه)، التي قُدّمت فيها «انغاناتي». ومقدمة المسرحية تشير الى تمثيلية التسلية، وقد طبعت كلتاهما معاً تحت عنوان «الضحية»: فاذا كان شكسپير قد قرأ احداهما فمن المحتمل أنه قد قرأ الاخرى ايضاً. في «الضحية» تعلن جماعة الـ «انتروناتي» أن افرادها متمردون على كيوبيد، وأنهم اتباع مينيرفا (إلهة الحكمة)، ويسلم كل

منهم للكاهن المكلف بمراسيم التضحية شيئاً يقترن بحبيبته (مثلاً: منديل ملطخ بالدموع، خاتم، سلسلة، خِمار، منظرة، صورة كيوبيد)، ويلقي أو ينشد قصيدة، ولكن لم يدّعِ احد ان شكسپير استعار مباشرة اي شيء من «الضحية»[1].

أمور عديدة في «انغاناتي» ذهب البعض الى أنها زودت شكسپير بايحاءات مباشرة لمسرحيته. وقبل ان ندرج شيئاً منها، علينا ان نقول إننا لا نجد قناعة حاسمة في أي منها.

اولاً، يرى بعض الباحثين ان شكسپير خلق شخصياته بدمج خصائص استقاها من شخصيات «انغاناتي»: وهذه نظرية واهية لا تتحمل البحث.

ثانياً، بحث البعض عن الشبه بين الاحداث والافكار. هناك استراق السمع في اكثر من مشهد: الخدم المرافقون لليليا يسترقون السمع وهي تودّع ايزابيلا (ص ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨)، والخادم يسترق سمع الحوار الدائر بين غيراردو والمربية، ويسخر من حماقة سيده (ص ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠). ولكن استراق السمع أمر شائع في الكوميديا، وفي كلا هذين المشهدين يختلف استراق السمع عن التسمّع المقصود في مشهد الرسالة التي تقع في يد ملفوليو في «الليلة الثانية عشرة». والحديث عن الجنون هو أيضاً أمر مشترك في عدد كبير من المسرحيات يتخطى هاتين الاثنتين: فالقلق الذي يتظاهر به الخادم حين يقول ان سيده الشيخ العاشق في طريقه الى الجنون (ص ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩) انما هو طريقة غير مباشرة يقول له فيها انه احمق مأفون، كما ان اعتقاد فبريزيو بأن اي انسان يحسبه خطأً امرأة لابد مجنون (ص ص ٣١٨ ـ ٣٢١) يعود الى پلاوتُس ومسرحية «كوميديا الاخطاء». وليس من الضروري ان توحي هذه الامور بقلق اوليفيا الحقيقي بشأن ملفوليو وهو يتبسم متقاطع الرباط، او بردّ فعل سباستيان حين يهاجمه السير آندرو حاسباً اياه

(١) فيما عدا اسم «ملفوليو»، على ما في ذلك من شك.

سيزاريو. وخطة الخدم العارضة للوصول الى الطعام والشراب املاً في التمتع بالكرنفال مع بعض الفتيات (ص ٣٠٧) لا يمكن ان تكون لها علاقة بشرب السير توبي ومرحه، الامر الذي يثير صرامة ملفوليو، كما أن اشارة المربية للشيخ غيراردو بأن يرتدي ثيابه «على الموضة» لا تستبق في شيء تغيير ملفوليو المهم لنوع ملابسه.

ثالثاً، الشبه اللفظي، حين يدّعي غيراردو انه «قوي في ساقيّ كما كنت وانا في الخامسة والعشرين» (ص ٢٨٩)، فانه يقول ما يزعمه شيخ يتبجّح بقواه الجنسية. أما السير آندرو، فان ساقه «قوية» لتؤهله راقصاً، لا عاشقاً، وعندما يعلن أن «قفزتي الى الوراء لا تقل قوة عن قفزة احد في ايليريا» (١، ٣، ١٢٠)، من المستبعد أن شكسبير يتذكر بها توقع غيراردو زواجاً سيجد فيه «وقتاً امتع مما يجد أي رجل في مودينا» (ص ٢٩٧)، وهو الذي سبق ان جعل دوغبّري يصف نفسه بأنه «أجمل قطعة لحم في مسينا» («جعجعة بلا طحن» ٤، ١، ٨٠).

وندنو من العبارات المتوازية عندما يهتف خادم غيراردو، وقد استرق السمع الى حماقاته: «ياليت عندي عصاً!» (ص ٣٠٠)، وهي عبارة تشبه بعض الشيء قول السير توبي انه يتمنى لو ان لديه قوساً، والاقوال الاخرى عن اللكم، والرمي، والضرب بالعصا، في مشهد الرسالة. عندما يسأل فلامينيو مبعوثه لماذا توانى عند ايزابيلا، يستعمل هذه الصورة المجازية: «أردتَ الثبات عندها كخشبة المشنقة، هه؟»، فتجيب ليليا (المتنكرة كصبي) انها تأخرت مؤملة في التحدث الى ايزابيلا: وهذه الصورة لعلها اوحت بالصورة المجازية التي ينسبها ملفوليو الى فيولا (المتنكرة كصبي) في الحالة المماثلة في «الليلة الثانية عشرة»: «قال إنه سيقف ببابك كعمود العُمدة، اوكقائمة المقعد، الى ان يتحدث اليك» (١، ٥، ١٤٩). كلمة accostare (يدنو) ترد ثلاث مرات في مشهد ليليا مع ايزابيلا (ص ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨)، ولكن دون ان يقصد بها اي خطأ مماثل لخطأ السير اندرو حول كلمة accost (يفاتح) (١، ٣، ٥١ ـ ٥٤)، التي كانت ما زالت من الكلمات الكثيرة الشيوع، وكانت كذلك لبضع سنوات

قبل كتابة «الليلة الثانية عشرة». وحين تدعو خادمة ايزابيـلا الصبي المزعوم، مبعوث سيده، لزيارة سيدتها، وترفض ليليا، تقول باسكويلا: «يقيناً وجدّياً، يافابيو، كبرياؤك زائدة عن الحد» وتحذر المبعوث من ان «جمالك هذا لن يدوم الى الأبد. ستنمو لحيتك، ولن يتوهج خداك هكذا دائماً، ولن تكون شفتاك بهذه الحمرة» (ص ٣٠٥). يقارن البعض هذا الكلام بتوبيخ فيولا لأوليفيا على كبريائها، وبكلامها السابق عن جمال اوليفيا وقسوتها في عدم ادامته عن طريق الزواج (١، ٥، ٢٤٤ ـ ٢٤٦). من الناحية الاخرى، لابد من القول ان هذه اللغة وهذه الافكار تقليدية، والموقفين مختلفان. ولكن ثمة شبهاً في المواقف اقوى بين كلمات ليليا في مخاطبتها فلامينيو: «أليس في هذه المدينة كلها سيدة ما تستحق حبّك مثلها؟ ألم ترضَ عن امرأة سوى ايزابيلا؟» وكلمـات فيولا اذ تقـول لاورسينو:

إفرض ان سيدة ما، ولعلها موجودة فعلاً،
تعاني من حبك غصةً في القلب
كغصتك من أجل اوليفيا، ولا تستطيع أنت حبها،
وتقول لها ذلك. أليس عليها اذن قبول جوابك؟

(٢، ٤، ٩٠ ـ ٩٣)

يقترح الباحث بولّو ان عبارة «تقول لها ذلك» قد تذكرنا بـالعبارة التالية للكلام الوارد في «انغاناتي»، حيث يعلن فلامينيو على الفور انه ما عاد يحب ليليا، فيغرقها في الحزن: ولكن يبدو أن عبارة «تقول لها ذلك» فرضية صرف («افرض انك قلت ذلك للسيدة»)، ولذا فهي تختلف في مفعولها (لأن اورسينو لا يعلم ان فيولا، كفيولا، موجودة).

وقد قيل ان ليليا كان لها من العمر ثلاث عشرة سنة عندما نُهبت روما (ص ٢٩٠)، ولعل شكسبير تذكر هذه الحقيقة عندما جعل والد فيولا يموت يوم عيد ميلادها الثالث عشر (٥، ١، ٢٤٢). وقد نضيف الى هذه التماثلات اللفظية اشارات محتملة الى العنوان والى اسمين او ثلاثة من اسماء شخصيات المسرحية. فالمقدمة في «انغاناتي» تذكر سحب القرعة

في الليلة الثانية عشرة (ليلة عيد التجلّي، ص ٢٨٧)؛ ولعل اسم ليليا المستعار، فابيو، هو الذي زود شاعرنا باسم فابيان؛ كما ان هناك من يعتقد، بيقين أقل، أن اسم احد المشاركين في «الضحية»،السيد أنيول ماليفولتي، هو الاصل في اسم ملفوليو، او (اذا اعتبرنا معنىٰ الاسم الايطالي «قبيح الوجه». أو «وجيع الوجه») اسم السير اندرو أغيوتشيك (والاسم الاخير يعني «خدّ الوجع، أو وجع الخدّ»).

كانت «انغاناتي» مسرحية ناجحة، فتُرجمت الى لغات اخرىٰ، أو جرت اقتباسات عنها، مثل Les Abusés (بقلم شارل اتبين، ١٥٤٣)، و Los Engaños (بقلم لـوپي دي رويدا، ١٥٥٦، ونشرت ١٥٦٧) و Laelia (بقلم مجهول، اعتماداً علىٰ الترجمة الفرنسية، ومُثِّلت في كمبردج ربما في عام ١٥٩٥، ومن المحتمل انها كتبت قبل ذلك بكثير، ومُثلت في عام ١٥٤٦ أو ١٥٤٧، ولكنها لم تنشر قبل «الليلة الثانية عشرة»). وليس ثمة أي دليل جوهري على اعتبار أي من هذه النصوص مصدراً لمسرحية شكسپير.

هناك مسرحيتان آخريان ايطاليتان، هما «إنغاني»(كتبت عام ١٥٥١، وطبعت عام ١٥٦٢) و«انثيريسّه» (كتبت عام ١٥٤٧، وطبعت عام ١٥٨١)، كلتاهما بقلم نيكولوسيكي، وفي كلتيهما موقف تتنكر فيه امرأة كرجل، وفي تنكرها تساعد الرجل الذي تحبه في خطب ود المرأة التي هو يحبها. وفي كلتيهما ـ على خلاف «انغاناتي» حيث كلام ليليا يقصد به بوضوح الاشارة الى ليليا نفسها ـ تتكلم المرأة له عن امرأة اخرى لا يعرفها: وهي في «انغاني» امرأة تعرفه ويوصىٰ الرجل بحبها عوضاً عن الغانية التي افتُتن بها؛ وهي في «انثيريسّه» امرأة يقول «الفتى» (المرأة المتنكرة) انه يحبها. كلتا المسرحيتين تستخدم المفارقة الدرامية نفسها في حوار كهذا: «أسهلٌ الذهاب اليها؟» «سهلٌ كمجيئك اليّ.» («انغاني»). أو: «أشابة هي؟» «في مثل عمرك.» «أجميلة هي؟» «وجهها كله حُسْنٌ وفتنة، كوجهك» («انثيريسّه»). قد نقارن هذا الحوار اذن بحوار فيولا مع اورسينو في المشهد الرابع من الفصل الثاني، حين

تعترف فيولا، وهي متنكرة في شكل سيزاريو، أنها تحب شخصاً «أقرب الى شكلك» و«يقارب عمرك». وتروي فيما بعد قصة أختها، وكيف أنها

احبّت رجلاً،
كأنْ ربما أُحبّ انا سيادتك،
لو كنتُ امرأة.

من الممكن، وليس قطعاً، ان هاتين المسرحيتين كانتا معروفتين لدى شكسپير[1]. غير أن الإمكان لا يزيد بالتخرّص عن مبارزة بين البطلة المتنكرة والرجل الذي تحبه في «انثيريسّه»، لأن هذه المبارزة تتبين لاحقا أنها ليست الا مجازاً جنسياً، في حين انها في «الليلة الثانية عشرة» تنطلق اصلاً من جبن السير اندرو (كما ينطلق اسمة ايضاً؟).

في مسرحية ثانية تدعى «انغاني»، مبنية على مسرحية سيكي، غيّر المؤلف (كوريو غونزاغا، ١٥٩٢) اسم البطلة المستعار من روبرتو الى سيزار، ولعل هذا اوحى باسم سيزاريو. ولكن هذا ايضاً مجرد احتمال، كاحتمال ان يكون شكسپير قد اخذ اسم الدوق عن «اورسينو العاشق»، أحد أشخاص مسرحية «إل فيلوپو» (جيرولامو بارابوسكو، ١٥٤٧) ـ وهي مسرحية عثر عليها في اواسط القرن الماضي جوزف هنتر، مجلدةً مع مسرحية غونزاغا، و«انغاناتي»، ومسرحيتين أخريين. إذ ليس هناك اي دليل على أن شكسپير رأى هذا المجلد، ولذا فان وجوده قد لا يكون الا شهادة أخرى على عجائب المصادفات.

---

(١) هيلين كوفمان في مقال في مجلة The Shakespeare Quarterly (العدد الخامس، ١٩٥٤) بعنوان «نيكولوسيكي» مصدراً لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» تؤكد دَيْن شكسپير لهذا الكاتب الايطالي. وقد كتب آر. سي. ملزي مقالاً في مجلة Renaissance Drama (العدد التاسع، ١٩٦٦) يحاول ان يبرهن، دون الوصول الى نتيجة حاسمة، ان مسرحية «لاسنثيا» للكاتب الايطالي باتيستا ديلاپورتا احد مصادر «الليلة الثانية عشرة»، ويقترح ان شكسپير ربما لقي المسرحيات الايطالية عن طريق نسخ للكوميديا دل أرتي.

القصة الاساسية في مسرحية «انغاناتي» (وقد حُذف منها المتنطّع، وصاحبا النُزُلين، والخدم كلهم باستثناء المربية والخادمة المهمتين، والحبكة الثانوية حول السيد جوليو) رواها من جديد ماتيو بانديلو في حكاية نثرية في كتابه Novelle (قصص)، الجزء الثاني، العدد ٣٦ (١٥٥٤)؛ ورواها ايضاً بيير دي بلفوريه، عن بانديلو، في كتابه Histoires Tragiques (قصص مأساوية)، الجزء الرابع، العدد ٥٩ (١٥٧٠)؛ ثم رواها كذلك برناب ريتش، عن بلفوريه، بعنوان «حكاية ابولونيوس وسيلا». في كتابه «وداع ريتش للحرفة العسكرية» (١٥٨١). وقد قلصت هذه الحكايات خصائص المسرحية التي عُرف بها بلاوتس، ووسعت مكانها الخصائص الرومانسية وهكذا فان بانديلو، اذ يُبقي على الخطأ بالنسبة لهوية اخي البطلة التوأم، يبدل شكله: فعوضاً عن أن يُسجن، بأمر من الشيخين، في الغرفة نفسها التي وضعت فيها المرأة التي سيتزوجها في النهاية، فان المرأة تدعوه الى منزلها ظناً منها، خطأً، أنه اخته المتنكرة. ويركز بانديلو ايضاً على حب البطلة الذي لا يستجيب لها حبيبها. ويدخل تغييراً مهما واحداً: فهي لا تعيق تواصل سيدها مع المرأة التي يحبها، كما تفعل ليليا مع فلامينيو، مع أنها توافق على إيثارها عليه، وترتاح لهذه النكسة في محاولته. ويكتب بانديلو ايضاً حواراً جديداً للقاءاتها مع سيدها ومع المرأة الاخرى.

وقد جرى البحث عن الشبه بين هذه الحوارات بالذات والحوارات المماثلة لها في «الليلة الثانية عشرة». فالبطلة المتنكرة توبّخ سيدها المتقلّب ازاءها وتقول له: «يعلم الله ان هذه الغادة الحسناء مازالت تحبك وتقيم على العذاب من أجلك. ويمليي على ذلك أنني طالما سمعت ان الفتيات في اول غرام لهن يحببن بحنان اعمق وحرارة اشد بكثير مما يحب الرجال. وان قلبي ليحدثني ان هذه الصبية الشقيّة لابد تتحرق لك وتحيا حياة اللوعة والبؤس.» (قارن «الليلة الثانية عشرة» ٢، ٤، ٩٠ –

٩٣، ١١١ ـ ١١٩؛ ليس في ريتش عبارة مماثلة). هناك من يقارن تشبيه فيولا في هذه العبارة الاخيرة («جعلت الكتمان، كالسوس في البرعم») بمجاز يستعمله بانديلو في مكان سابق في قصته: «راحت دودة الهيام تقرض في قلبها وتنخره بأشد العذاب» ولكن الفرق المهم هو أن صورة بانديلو هي صورة العاطفة الاليمة نفسها (الافعى وهي تقرض القلب). في حين ان صورة شكسبير هي رمز لمفعول هذه العاطفة، تقويض الجمال ووعده (الدودة في الزهرة؛ قارن ايضاً «روميو وجولييت»، ١، ١، ١٤٥ ـ ١٥١، حيث ترد الصورة المجازية نفسها، ايضاً بصدد العاطفة المكتومة)، ولذا فان الشبه قد يكون مصادفة، لا غير.

وقد اجرى بلفوريه بعض الحذف وبعض الإقحام حين ترجم حكاية بانديلو، ولكن عبارة واحدة فقط تبدو قريبة بحيث يُحتمل أن لها اثراً في شكسبير. وهي ترد في اثناء مقابلة المبعوث المزعوم للسيدة، حين تقول الاخيرة «لست ادري والله ما الذي صنعتَه بي هنا، ولكني اعتقد انك سحرتني.» وهذه ترجمة أمينة لنص بانديلو، فيما عدا اضافة كلمة «هنا»، وهي ربما الكلمة التي تكررها اوليفيا في قولها لفيولا المتنكرة: «بعد فتنتك التي سحرتني بها هنا آخر مرة..» (٣، ١، ١١٤)[1].

اذن، في رأيي، لا يمكن الجزم بأي دَيْن لبانديلو او بلفوريه على شكسبير.

أما حكاية ابولونيوس وسيلا فيقتضي الامر تلخيصها والاقتباس منها لسببين: فهي تختلف بشكل ملموس عن القصة التي يرويها بانديلو وبلفوريه، ونعلم كذلك أن شكسبير فعلاً قرأها. ونقاط ابتعاده عنها لها مغزاها بقدر ما لاستعاراته منها.

كان الدوق أبولونيوس (وهو «في مقتبل العمر») في طريق عودته الى بلده بعد ان أمضىٰ سنة قاتل فيها بامتياز في الحروب التركية، حين

---

(١) لا ارىٰ لماذا لا تكون «هنا» هذه ايضاً مجرد مصادفة. اما فكرة أن الحب فتنة وسحر، ففكرة شائعة، بحيث قد يشير اليها شكسبير تلقائياً. قارن عبارة ايجيوس التي يشكو فيها أثر ليساندر في ابنته: «هذا الرجل سحر قلب طفلتي.» («حلم ليلة منتصف الصيف»: ١، ١، ٢٧).

اضطرته العواصف الى اللجوء الى قبرص، وبينما كانت سفنه تُزوَّد من جديد، احتفى به الدوق بونطس، حاكم الجزيرة. وكان لبونطس ولدان، ابن يدعى سيلفيو، وكان يومئذ يخدم في الحروب في افريقيا، وابنة تدعى سيلا. وقعت سيلا في غرام ابولونيوس، ولكنها اخفقت، رغم محاولاتها العذراء، ان تجتذب اهتمامه: فقد كان ذهنه مشغولاً بحروبه الاخيرة ومهمته الراهنة. وسرعان ما أبحر الى اهله في القسطنطينية. فاستعانت سيلا بخادمها الامين بيدرو، الذي دبر لها ولنفسه ـ زاعماً انه أخوها ـ مكاناً على سفينة متوجهة الى تلك المدينة. وفي اثناء الرحلة احبها ربان السفينة، ودعاها لأن تكون خليلته ثم زوجته، ولكنها رفضت كلتا الدعوتين. عند ذلك هدد بأخذها عنوة. فأمهلته حتى قدوم الليل، وفي خلال هذه المهلة هيأت نفسها للانتحار، ولكنها أُنقذت من ذلك العلاج اليائس بهبوب عاصفة حطمت المركب. وغرق الجميع، بما فيها خادمها بيدرو، غير أن سيلا انقذت نفسها بالتشبث بصندوق من صناديق القبطان البحرية. ولما قذفت بها الامواج على الشاطىء بمفردها، وادركت الخطر الذي يتهددها بسبب جنسها، ارتدت ملابس وجدتها في الصندوق، واتخذت لنفسها اسم اخيها سيلفيو، وشقت طريقها الى بلاط ابولونيوس لتدخل في خدمته (وهو لم يتبين هويتها)، حيث حظيت برضاه بسرعة. ولقد سرّ سيلفيو سيده جداً، بحيث رأى الدوق فيه الصدق والامانة، ووضع فيه ثقته. وكان ابولونيوس بعد رجوعه من الحرب قد بدأ يخطب ود جولينا، وهي ارملة ثرية عظيمة الجمال. وكان قد تعلم اول درس في مدرسة الحب، «وهو: ان يتحدث مستعطفاً، وينظر مسترحماً، ويعد بسعة، ويخدم بنشاط، ويَسُرّ بعناية.» وهو الآن يتعلم درسه الثاني، «وهو ان يكافىء بسخاء، ويعطي بكرم، ويهدي راضياً، ويدبّج الرسائل دنفا.» واستخدم سيلفيو مبعوثاً له. (يبدو أن معظم اهتمام شكسبير كان في هذا الجزء من قصة ريتش، اذا كان للمرء ان يحكم من الاصداء التي تتراكم حول هذه النقطة، كما يوضح استشهادنا التالي من نص الحكاية.)

والآن ايتها السيدات الفضليات، أتحسبن ان هناك عذاباً اخترُع ليبتلي قلب سيلا أعظم من ان تُجعل هي وسيلة تحقيق شقائها، وتقوم بـدور المحامي في قضيـة ترفعها ضد نفسها. ولكن سيلا في رغبتها في ان تـرضي سيدها، لم يهمها قط أن تؤذي نفسها، وتابعت شؤونه بطيبة خاطر، كأنها تتابعها لصالحها[١].

والآن بعد أن تمعنت جولينا في عيني هذا الشاب الفتيّ سيلفيو عدة مرات، وادركت أنه بلغ الكمال في وسـامته الممتازة، تورطت بتكرار رؤية هذا الإغراء العذب، حتىٰ باتت شديدة الاعجاب بشخص هذا الرجـل، كما كـان الدوق شديد الإعجاب بشخصها[٢]. وذات مرة، إذ بعث الدوق الفتى سيلفيو يحمل رسالة الىٰ السيدة جـولينا، وراح الفتىٰ يـرجو ويلتمس بحـرارة نيابـة عن سيده، قاطعته جولينا في حكايته، وقالت: سيلفيو، كفاني ما قلت نيابةً عن سيدك. من الآن فصاعداً، تكلم عن نفسك، أو لا تقل شيئاً بالمرة[٣]. فخجلت سيلا لسماع هذه الكلمات، واخذت في ذهنها تتهم عمى الحب، الذي جعل جـولينا تهمل نوايا هذا الدوق النبيل، وتحوّل حبها نحو شخص حرمته الطبيعة القدرة على مكافأة حبها[٤].

وهنا يكون سيلفيو الحقيقي قد سافر بحثاً عن اخته (ظانّاً ان بيدرو اختطفها)، ووصل الى القسطنطينية، حيث يتفق أن يلتقي جولينـا في «حديقة خضراء غنّاء» خارج اسوار المدينـة. فحسبته خطـأً مبعوث الدوق، وجدّدت مغازلتها له، فاستجاب لها ـ ولم تتـوان بدعـوته الى

---

(١) قارن، المسرحية: ١. ٤، ٤٠ ـ ٤٢.

(٢) قارن، المسرحية: ١. ٥، ٢٩٨.

(٣) قارن المسرحية: ٣. ١، ١٠٩ ـ ١١٢.

(٤) قارن المسرحية: ٢. ٢، ٣٧ ـ ٣٨.

العشاء في اليوم التالي. وذهب اليها بحرارة، ومكث تلك الليلة في قصرها وشاركته فراشه (وبالتالي حملت منه). وكان سيلفيو واثقاً أن جولينا حسبته خطأً شخصاً آخر، وخشيةً من المزيد من المشكلات، ترك المدينة في الصباح التالي، واستمر في بحثه عن أخته.. والآن ، تقدّم ابولونيوس لجولينا بطلبه النهائي الزواج منه. فاغتنمت الفرصة لتخبره بأن قلبها مُلك رجلٍ آخر، «أنا الان زوجته بالوعد والعهد الوفيّ».. وانقاذاً لسيلفيو من سخطه، او هكذا أملت، طلبت اليه ان يبدي موافقته. فـرد عليها بجواب خائب، وغادرها.

بعد ذلك بفترة وجيزة، عندما بلغه أن احد الخدم قال إنـه «لم ير سيدته قط تبدي بشاشة للدوق كتلك التي كانت تبديها لمبعوثه سيلفيو»، استشاط غضباً ووضع «سيلفيو» المزعوم في السجن، واضطرت جولينا أخيراً، لتقدُّمِ حَمْلها ولقلقها على سيلفيو، ان تكشف للدوق عن حالها وعن الورطة التي أوقعها فيها حبها لسيلفيو. وهذا أقنع ابولونيوس ان «سيلفيو» قد خان امانته، بينما استمر «سيلفيو» في نكران التهمة، رغم اصرار جولينا على أنهما في حكم المتزوجين بعقد عرفي: «ولهذا، كما قلت سابقاً، فان سيلفيو هو زوجي بموجب العهد الذي قطعناه على نفسينا.. لا تخف اذن ياسيلفيو ان تَصْدُق في عهدك ووفائك، اللذين أقسمت لي عليهما..» وفي النهاية، ذُهلت سيلا عندما ادعت جولينا أنها ابو الطفل الذي في بطنها. فغضب ابولونيوس وجرّد سيفه، وهدد بقتل «سيلفيو» اذا لم يعقد قرانه على جولينا في تلك اللحظة[1]. وعندئذ توسلت سيلا في طلب الاختلاء بجولينا، وفي خلوتهما، كشفت لها عن هويتها الحقيقيه، والسبب في تنكّرها. واخبرت جولينا الدوق بذلك. فأُعجب بشجاعة سيلا ووفائها، وتزوجها في حفلة باهرة . وبلغت هذه القصة العجيبة سمـع سيلفيو الحقيقي، فعاد على الفور الى القسطنطينية ، ورحب به الدوق زوج اخته، ومنه سمع ما حدث لجولينا وعرف حالها. فأنّبه ضميره ،

(١) قارن ميل اورسينو الى قتل سيزاريو. ولكن بدافع آخر، في المسرحية: ٥. ١. ١٢٣ ـ ١٢٩.

وتزوجها بكل رضا.

«وهكذا! حصل سيلفيو على زوجة نبيلة، وحصلت أخته سيلا على زوجها الذي احبته، وأمضوا جميعاً ما تبقىٰ لهم من ايام في غاية الانشراح والسرور، شأن كل من يحقق كمال السعادة في مبتغاه».

عندما حوّل شكسپير حكاية ريتش هذه الى مسرحية له، بسّط القصة، واختصرها، وركزها في حبكة محكمة بعد أن كانت سرداً مفككاً: فحذف كل الفعل السابق لتحطم سفينة سيلا، كما حذف «الذروة الهابطة» المتمثلة في عودة سيلفيو. وعوضاً عن ذلك جعل الاخ والاخت معاً في تحطم السفينة، وبهذا هيأ الفرصة لعدة أغلاط في الهوية ابتداءً من المشهد الرابع في الفصل الثالث فصاعداً، لكي يصححها كلها معاً في المجابهة الجماعية في المشهد النهائي من المسرحية. وغيّر ايضاً الجو النفسي، وبخاصة فيما يتعلّق بالأرملة جولينا ـ التي يستبدلها بالعزباء اوليفيا ـ فيحّول تسرّع جولينا بلقاء سيلفيو ومشاركته الطعام والفراش الى شيء قد يكون متسرعاً ايضاً ولكنه رهيف ومحتشم، وهو حفلة زفاف جميلة، وبالتالي ليس هناك حَمْل، ولا هجران، ولا سَجْن للبطلة. وكل ما يبقىٰ من هذا العنصر المثير في حكاية ريتش هو غضب اورسينو واندفاعه نحو قتل اوليفيا او التضحية بفيولا، وذلك في مشهد شكسپير الاخير. وفي الوقت نفسه. فان الشاعر أبقىٰ على كل ما هو جوهري في مواقف ريتش ـ وصول الاخ، استقباله من السيدة التي يخطب ودّها الدوق، مطالبتها بالاخت (فيولا) باعتبارها زوجها سيزاريو، وما يتبع ذلك من اكتشاف التنكر، وحصول الاخت على الدوق زوجاً لها. وبما أن هذه الاحداث الاخيرة ليست موجودة في بانديلو ولا في بلفوريه، ولا في أية نسخة اخرىٰ، مسرحية او سردية، لهذه القصة التي انبثقت عن مسرحية «انغاناتي» الايطالية، فلنا ان نطمئن الى افتراضنا ان حكاية ريتش هي المصدر الرئيسي الذي اعتمده شكسپير.

وفضلاً عن هذه القصة بالذات، واوجه الشبه في التفاصيل التي لحظناها في تلخيص حكاية ريتش، فان «الليلة الثانية عشرة» قد تحوي ديوناً اخرىٰ لكتاب «وداع ريتش للحرفة العسكرية». أهمها ـ إن جاز أن نعده دَيْنا وليس مصادفة ـ هو تظاهر المتآمرين بأن ملفوليو مجنون. فهذه الحيلة نجد رجلاً يقوم بها على زوجته الشرسة في قصة ريتش الخامسة. وهي قصة اكثر وحشية (تُكبَّل ساق الزوجة بسلسلة، وتُقيّد ذراعاها بالحبال وتخدش بالأشواك)، غير أن التماسات جيرانها، وانضمامهم الى الزوج المخادع بالصلاة، مما يثير المزيد من سخطها، لها ما يناظرها في حوارات المسرحية: ٣، ٤، ٨٥ ـ ١٢٦ و٢١ ـ ٦٢ و٧٥ ـ ١٣٢. أما الأشباه الأخرىٰ فلفظية محض. اذ أن هناك أربع كلمات نادراً ما ترد في مسرحيات شكسبير، نجدها في ريتش (على أن ما من كلمة منها خاصة به أو أنه اول من استعملها)، كما أن رسالة الإهداء في قصة ريتش تحوي عبارة هازلة يذكر فيها أنواع الرقصات وخطواتها التي قد تكون هي الأصل في ما يذكره السير توبي والسير اندرو في حوارهما في ١، ٣، ١١٧ ـ ١٣١.

ويظن البعض ان الاسمين اوليفيا وفيولا مأخوذان عن أوليفيا وفيوليتا (والثانية فتاة تتنكر كصبيّ، ولكن ليس هناك اي شبه قصصي آخر) في الرومانسة النثرية التي كتبها ايمانويل فورد بعنوان «باريسموس، أمير بوهيميا الشهير» (١٥٩٨). وهذا الاحتمال، كاستعارة الاسماء من المسرحيات الايطالية، يجب ان يبقىٰ ضمن حدود التخمين.

مسرحيات شكسبير الأخرى:

مهما تكن كتابات الآخرين التي استخدمها شكسبير، فانه استقىٰ ايضاً من كوميدياته السابقة بعض الأفكار وبعض ضروب المعالجة.

رأينا في مطلع هذه المقدمة كيف ان ماننغهام لحظ الشبه بين «الليلة الثانية عشرة» ومسرحية پلاوتس «منيكمي»، وهي بدورها المصدر الذي اعتمده شكسپير في كتابة «كوميديا الأخطاء»، ولكنه فيها غيّر الكثير في قصة بلاوتس، جاعلاً للسيدين التوأمين خادمين توأمين، ومقحماً عناصر رومانسية (حب انتيفولس للوسيانا، وموقف ايغيون العاطفي الذي يهيكل الفعل الرئيسي). غير أنه أبقىٰ على قاعدتها الجوهرية الهزلية المتعلقة بالهوية المغلوطة. بل وسّعها بجعل الخادمين توأمين كذلك. وموضوع الحب نفسه مبنيّ على هذه القاعدة، لأن لوسيانا تقاوم غزل انتيفولس سيراكوز لظنها خطأً أنه زوج أختها.

أحد الاسباب البارزة للخطأ سلسلة ذهبية كان انتيفولس إفِسُس قد اوصىٰ بصنعها عند صائغ يدعىٰ آنجلو، ويعطيها آنجلو خطأً لانتيفولس سيراكوز (٣،١). وبعد ذلك في الحال (٤، ١) يلقىٰ القبض على آنجلو بدعوى من تاجر كان الصائغ مديناً له بمبلغ يساوي المبلغ الذي يدين له به انتيفولس افسس لقاء السلسلة. وهكذا، عندما يدخل انتيفولس افسس الآن، يطالبه آنجلو بالمبلغ، فيرفض انتيفولس الدفع، منكراً بصدق أنه تسلم منه السلسلة، وعندها يتسبب آنجلو بدوره في القاء القبض على انتيفولس افسس بحجة عدم تسديده للدين. وفي الفصل التالي (٥، ١)، يلتقي آنجلو والتاجر بأنتيفولس سيراكوز وهو يلبس السلسلة، ويوبخانه على ما يحسبان أنه اكذوبة فاه بها: فيحتدم الموقف، وتُجرد السيوف . والجو السائد في هذه المشاهد هزلي صرف، ويشتد بريقه بسبب غضب الفرقاء. ولكن هذه الأخطاء تستبق ما يقع فيه انطونيو في «الليلة الثانية عشرة» (٣، ٥؛ ٥، ١)، عندما يتهم سيزاريو بأنه يرفض ان يعيد إليه النقود التي كان قد أعارها لسباستيان. وقد

سبق أن جرىٰ التأكيد على صداقة انطونيو الحميمة لسباستيان، ولذا فمن الحق ان يكون سخطه اكثر إيلاماً من سخط آنجلو والتاجر، اللذين لا تربطهما بانتيفولس افسس إلّا علاقة عمل؛ وهو أقرب الى عاطفة ايغيون الآنية حين يقول: «ولكن يابنيّ / لعلك تخجل من الاعتراف بي وأنا في تعاستي» (لان انتيفولس افسس لا يتبين هويته، وايغيون يحسبه انتيفولس سيراكوز، ٥، ١، ٣٢٠ ـ ٣٢١). وهذا المشهد الأخير، الذي تنكشف فيه الهويات ويتعرف الواحد بالآخر. يستبق المشهد الأخير المماثل في «الليلة الثانية عشرة» من وجوه اخرىٰ، فالدوق يقول لإيغيون إن انتيفولس مقيم في افسس منذ عشرين عاماً، بالضبط كما يقول اورسينو لانطونيو إن سيزاريو مقيم لديه في البلاط منذ ثلاثة أشهر، ويتهم كل من الدوقين، في المسرحيتين، صاحب الشكوىٰ بالجنون. وعندما يظهر الأخ التوأم (يرافقه العبد التوأم)، نجد أن كلام الدوق في «كوميديا الأخطاء»:

أحد هذين الرجل هو روح الآخر،
وهكذا هذان الاثنان. من منهما الجسد
ومن منهما الروح؟ من يفكّ لغزهما؟
(٥، ١، ٣٣١ ـ ٣٣٣)

وكذلك كلام انتيفولس سيراكوز:

أأنت ايغيون؟ أم أنك طيفه؟
(٥، ١، ٣٣٦)

يتحوّل في «الليلة الثانية عشرة» من مجرّد حَيْرةٍ، الى شيء غريب ورائع (٥، ١، ٢٢٤ ـ ٢٣٦).

في الحبكة الثانوية في «الليلة الثانية عشرة» نسمع أصداء أخرىٰ من «كوميديا الأخطاء». فبالرغم من أن السير توبي، وفابيان، وماريا، وبعد ذلك المهرّج فست، يتظاهرون فقط بالاعتقاد بأن ملفوليو مجنون (٣، ٤؛ ٤، ٢)، فان حواراتهم شبيهة بحوارات ادريانا، ولوسيانا، والغانية، وبنش مع انتيفولس افسس، الذي يحسب الاربعة الآخرون فعلاً أنّ فيه

مسّاً من الشيطان (الأخطاء، ٤، ٤). من المحتمل أن شكسپير استعار الاتهام زوراً بالجنون من قصة ريتش الخامسة، غير ان المؤكد هو أنه عالجه على طريقته هو في مسرحيته السابقة. وعندما ينجو انتيفولس افسس من قيوده «في قبو مظلم رطب»، يَمْثُل امام الدوق (٥، ١، ١٩٠ ـ ٢٥٢) ليصبح مطالباً بـ

تعويض كبير

عما أصابني من ضروب العار والاساءة لكرامتي

(التي أختُتمت بسَجْنه)، على نحو يشبه ما أصاب ملفوليو. مع الفارق، بالطبع، وهو أن النكبات المضحكة التي نزلت بـانتيفولس (كنكبـات الآخرين في هذه المسرحية) تأتي جحـافل، وهي لا تتصـل في الواقـع بشخصيته (إلّا في أنها تزود الوقود لنار غضبه)، في حين ان ملفـوليو ضحية مكيدة واحدة استهدفت غروره وزهوه بنفسه وطموحه.

أما تنكر البطلة كرجل شاب ـ وإن يكن في «الليلة الثانيـة عشرة» مأخوذاً عن التقليد القصصي المتوّج بحكاية «ابولونيوس وسيلا» ـ فقد كان قد غدا عنصراً اساسياً في الكوميديا الشكسبيرية. ففي «سيدان من فيرونا»، تدخل جوليا خدمة عشيقها بروتيوس كصبي يُبعث حاملاً دليل حب الى سلفيا، التي من اجلها هجر العشيق جوليا. وفي «تاجر البندقية» تلعب پورشيا دور المحامي لتنقذ صديق زوجها، ولكي تحصل بالمناسبة على خاتم زوجها فتتظاهر له لاحقاً بالغـيرة. وفي «كما تهـواه»، تعيش روزالند في غابة آردن «كراعٍ فتى»، وبصفتها تلك تشجّع اورلاندو على الغزل بتظاهرها بأنها تمثل دور روزالند؛ وهي بدورها تُغرم بها الراعية فيبي، فتصد عنها عاشقها الـوفيّ سلفيوس ولا تكتشف تنكـرّ الفتى المزعوم. وقد وجد شكسپير هذه المواد جميعاً في مصادر مسرحياته، واذ حوّلها إلا مواقف درامية استغل مفارقاتها المتعة. ولئن يتفق القراء كلهم على هذا، فان اتفاقهم أقـلّ بشأن الأثـر العاطفي الـذي تنتجه معالجته. ومع ذلك، فان الكل يتفقون (حتىٰ الذين لا يستطيعون ـ وهم في نظري مخطئون ـ أن يحملوا «سيدان من فيرونا» على محمل الجد)

علىٰ أن حالة جوليا تثير عواطف (مهما يكن نوعها) لا تثيرها حالة پررشيا او روزالند. ووفاء حبيبها يضمن ذلك، واشاراتها الىٰ جوليا الغائبة إنما تقوي الإحساس به: وهي تقول لبروتيوس إنها تشفق علىٰ جوليا

لأنها فيما أظن أحبتك حبّاً يضاهي
حبك لسيدتك العزيزة سلفيا،
(٤، ٤، ٧٥ ـ ٧٦)

وحين تتحدث الى سلفيا، تصوّر نفسها (بابتكار بارع يتطلب ارتداء الصبي ثوب السيدة في مسرحية) كأنها اريادنه وقد هجرها ثيسيوس الغادر (٤، ٤، ١٥٤ ـ ١٦٨). وثمة شيء من هذه المشاعر، ولو بدون ما فيها من العتاب، في مشهد فيولا وهي مع اورسينو، حين تقول:

إفرض أن سيدة ما، ولعلها موجودة فعلاً،
تعاني من حبك غصة في القلب
كغصتك من اجل اوليفيا،
(٢، ٤، ٩٠ ـ ٩٢)

وتروي كيف ان أبنة ابيها لم تكشف قط عن حبها. وهكذا فان وجهاً واحداً من حالة فيولا، وهو حبها المكتوم لاورسينو، يذكرّنا بحب جوليا لبروتيوس. ولكن وجهاً آخر لحالتها، وهو حب اوليفيا المغلوط لها، يذكرّنا بحبّ فيبي لروزالند. ولكن ثمة هنا أيضاً فروق كثيرة في معالجات شكسپير لهذه الأخطاء المتشابهة.

اذن، فالمؤثرات الاولية في «الليلة الثانية عشرة» تبدو أنها قصة ريتش (وهي المصدر الرئيسي، ولو ان شكسپير غيرّها كثيراً حين استخدمها) والكوميديات المبكرّة التي كان شكسپير قد كتبها. أما هل راجع اشكالاً او نسخاً أخرىٰ للقصة، سردية ومسرحية (بما في ذلك المصدر الرئيسي الأول «انغاناتي»)، فهو أمر محتمل، ولكن ليس لدينا أي دليل قاطع عليه. ويترك لكل قارىء أن يقرّر درجة هذا الاحتمال.

٣ ـ نقد «الليلة الثانية عشرة»

أقدم ما كُتب تقديراً للمسرحية يدور حول الإيقاع بملفوليو في مكيدة ماريا. ومدح مادنغهام له بأنه «خدعة لطيفة»، وقول ديغز (في ابياته التي جعلها في مقدمة «قصائد» شكسبير، ١٦٤٠) إن «ملفوليو، ذلك العبيط المتقاطع الرباط» كان يملأ قاعة المسرح، يتوقعان ما سوف يقوله محققو كتابات شكسبير في القرن الثامن عشر. فكتب راو (١٧٠٩) أنه يجد «شيئاً مضحكاً وساراً للغاية في الخازن المدهش ملفوليو»، وجونسون ذهب الى انه من غير الانصاف الهزء من «السخف الطبيعي» الذي يتصف به السير أندرو، وقال: «أما مونولوغ ملفوليو فحقاً كوميدي، فكبرياؤه هي التي تخونه لتجعل منه اضحوكة لنا.»

وبملحوظة جونسون القصيرة يبدأ أيضاً التقدير النقدي لـ «الليلة الثانية عشرة» كعمل فني: فقال إنها «في القسم الجادّ منها سهلة رشيقة، وفي بعض المشاهد الأكثر خفة، بديعة بفكاهتها.» وبخلاف پيپس، الذي رآها ثلاث مرات وصرفها بقوله إنها «سخيفة» و«ضعيفة»، فان جونسون تمتع بالمسرحية بشكل ظاهر، ولكن كانت له شكوكه حول بعدها عن الواقع وبالتالي عن الجد:

> إن زواج اوليفيا وما تلاه من اضطراب، رغم أنه متقن بابتكاره ليحقق لنا التسلية على المسرح، تعوزه المصداقية، ويخفق في ايجاد ما يجب ان يوجد من تعليم مطلوب في الدراما، لأنه لا يعرض صورةً صادقة للحياة.

وهنا أثار عدداً من الاسئلة أجاب عنها النقّاد فيما بعد بطرق متباينة.

وفي القرن التاسع عشر أخذ الدارسون يلحظون ان الأجزاء الجادة والاجزاء الهازلة تدمجها معاً ثيمة مشتركة. فبعد أن لاحظ شليغل (١٨١١) أن شكسبير في الكثير من هذه المسرحية، وكما هو شأنه في أحيان كثيرة، «يعامل الحب كشأن من شؤون الخيال لا من شؤون

القلب»، أشار الى ان «الجنونيات المثالية» التي في الحبكة الرئيسية مزوّدة بنقائض في «السخافات الصريحة» التي تسم الشخصيات الكوميدية الصرف على «الغرار نفسه وراء التظاهر بالحب». وما يقوله شليغل هو تأكيد على النصّ بأن اوليفيا يطلب الزواج منها كلٌّ من السير آندرو وملفوليو واورسينو.. وبكتابة دارس الماني آخر، ف. كريسنغ (١٨٦٢) عن المسرحية، يبدأ التأويل الخلقي الصريح للتصميم الدرامي، والزعم بأن المسرحية تعليمية بالفعل: لأننا من خلال تدرّج «الجنون الغرامي او الغرام المجنون» من السير اندرو صُعُدا الى اورسينو واوليفيا،

> نظل نسمع النغمة الأساسية الجميلة، التي تبدأ ناعمة خافتة، ثم تتصاعد في النهاية منتصرةً فوق فوضىٰ الانغام المتضاربة، وعلى نحو ممتع جداً تحقق التناغم بين النشازات كلها: وأقصد بذلك تصوير الحب الصادق العميق في ذوي الطبائع الصحّية السليمة.

وقد تابع هـ. ج. رغلز (١٨٧٠) هذا الخطّ الفكري نفسه، فقال إنه يرىٰ في فيولا الكمال، وفي السير توبي وملفوليو النقص الذميم، وفي اورسينو واوليفيا النقص الرهيف الذي هو من شأن اشخاص «يتصفون بالكياسة والدماثة الفطريتين والمكتسبتين معاً، ولكنهم يؤسسون عواطفهم على الجمال الظاهر المحض، ولا يعرفون اي كابح لهم في استغراقهم في خيالاتهم واندفاعات عشقهم.» وكان اورسينو قد وقع تحت طائلة نقد يتهمه بالسنتيمنتالية، أو ميوعة العاطفة: ويبدو أن الناقد الالماني جي. جي جيرفينوس (١٨٥٠) كان اول من حكم عليه بأنه «عاشق للعشق اكثر مما هو عاشق لخليلته» (ولسنا نبالغ إذ نقول ان هذا الرأي يتكرر مطبوعاً ما لا يقل عن خمسين مرة)، واستمر في اتهامه هذا ليبلغ استنتاجه بأنه هو السبب في رفض اوليفيا الزواج من الدوق.

ولكن لم يتبع النقاد كلهم طريقة التأويل الخلقي. فالكاتب الفرنسي اي. مونتيغو (١٨٦٧) أكد على عنصر القِناعية والاحتفالية وخلط الحابل

في التابل والإبهام، وقاوم الاخلاقيين في رأيه. و«الفلسفة» الوحيدة التي استنبطها هي «أننا جميعاً، بدرجات متفاوتة، مجاذيب»، وعبيد نقائصنا وحماقاتنا الخاصة، أو عبيد احلامنا وآمالنا: «وللبعض منا جنونه الشاعري الأنيق، وللبعض جنونه الغروتسكي والتافه، والذين يحققون أحلامهم يفعلون ذلك لا عن طريق عقلهم وحكمتهم بل لأن احلامهم مقبولة لدى الطبيعة كأحلام رشيقة، شاعرية، وجميلة.» وبمنطقه هذا فان مونتيغو يجد الرضا والمتعة في ذلك الأمر الذي لم يرضَ عنه جونسون ولم يتمتع به.

وعلى الرغم من أن مونتيغو ورغلز على طرفي نقيض اخلاقيا، فانهما متفقان على ان المسرحية سارة ومفرحة . يقول رغلز:

> فضلاً عما تملكه المسرحية من جوّ الرشاقة، فانها ملأى، بل طافحة، بالروح التي تبغي الاستمتاع بهذه الدنيا دون اي فكر أو تطلع الى ما هو أبعد. إنها تتجاهل الماوراء كليّا. وكل مشهد فيها يتوهج بدفء واشراق المتعة الجسدية.

لقد كان هذا شعوراً عاماً في القرن التاسع عشر تجاه «الليلة الثانية عشرة». فالشاعر سوينبرن (١٨٨٠) وجد «تشابهاً مشرقاً في الروح» بينها وبين «كما تهواه». وحتى عندما يلفت النظر ناقد مثل ف. ج. ڤيرنيغال (١٨٧٧) الى ما فيها من عناصر اللوعة والخطر، والى غياب حيوية بياتريس أو روزالند من دور فيولا، فانه يقول، إنها «رغم ذلك احدى الكوميديات التي تنتمي الى الفترة المشرقة العذبة في حياة شكسبير». وهذه الجملة تعكس الاهتمام المتصاعد في مسيرة شكسبير الدرامية ككل، والمعرفة بأنه بعدها سيكتب المآسي و«الكوميديات المظلمة». وقد ازدادت ضغطاً هذه المعرفة، في القرن العشرين، على «الليلة الثانية عشرة»: فهي «وداع شكسبير للكوميديا» (آرثر كويلر - كوتش، ١٩٣٠)، وفيها «نغمة فضيّة خفيضة من الحزن» (ج. ميدلتون مري، ١٩٣٦)، وشِعْرها «يكاد يكون ذا صبغة مأساوية» (تي. م.

باروت، ١٩٤٩). ولعله صحيح ان يقال إن القارىء في القرن العشرين، لو طلب اليه فجأة ان يتذكر «الليلة الثانية عشرة»، لكان أول ما يتذكر مشهدَي فيولا مع اوليفيا ومع اورسينو (١، ٥ و٢، ٤)، وبخاصة كلامها عن «غرفة الصفصاف» و«تمثال الصبر». إلا أن ڤيرنيغال يتذكر غير ذلك في عام ١٨٧٧:

> يأتي في المقدمة ملفوليو المغرور، وبعده يأتي السكّيران والمهرّج؛ ولن يمسَّ أيٌّ من هؤلاء شغاف القلب من أحد. وعلينا أن نتخطاهم بأنظارنا لنشعر بجمال الأشخاص الواقفين في الضوء الخافت وراءهم.

ان الفرق كامن في تحديد البؤرة، وليس في التأويل: الأشياء نفسها تلاحظ، ولكنها تُعطى بروزاً مختلفاً. وتأكيداً على ذلك، نجد أن المهرّج فست أخذ يمسّ شغاف القلوب في القرن العشرين. ففي عام ١٩١٦ جعل منه آ. سي. برادلي، دون أن يضيّع أياً من فكاهته، موضوع مقالة كاملة في صالحه، وقارن ميدلتون مري وحشته النهائية على المسرح بوحشة الخادم الشيخ فيرس في ختام مسرحية تشيخوف «بستان الكرز»، مستشهداً بسطر من كلام آدم في «كما تهواه» حيث يقول (٢، ٣، ٤٢): «والشيخوخة المهملة مرميّةٌ في الزوايا..» وأثر هذه الحالة النفسية مازال قوياً فينا، لأن القرّاء حين يتذكرون فست يفكّرون اولاً بأغنيته الأخيرة، ثم بأغنيته الأخرىٰ «تعالَ ياموت»: ولابد لهم من جهد ليتذكروه وهو يقوم بدور «الكاهن» السير توباس في هزئه من ملفوليو السجين. وملفوليو، في القرن الماضي وفي قرننا هذا، نراه أحياناً رجلاً أسيئت معاملته اكثر مما ينبغي. ولكن سواء أكان مرح المسرحية هو الذي يوضع في المقدّمة، أو عواطفها، فان في منطوىٰ هذا النقد كله أن قلب شكسبير يخفق في مرحها كما يخفق في عواطفها.

وفي النقد الذي رأيناه في الآونة الأخيرة من القرن العشرين ثمة نغمة جديدة، إذ ينظر البعض الى «الليلة الثانية عشرة» لا كمجرد وداعٍ للكوميديا، بل كرفض مؤكد للمرح والغزل. هذا الرأي المتطرّف عبّر عنه

على طريقته المتطرفة بلغتها الشاعر و. هـ. اودن (١٩٥٧)، كما عبرّ عنه الناقد البولوني يان كوت (١٩٦٥). فقال اودن: «لم يكن شكسپير في حالة نفسية للكوميديا، بل في حالة نفسية ملأى بإعراض بيوريتاني عن كل تلك الاوهام اللذيذة التي يتعلّق بها الناس، ويحيَوْن بها.» وقال كوت: «رغم كل ما فيها من مظاهر المرح، فإنها كوميديا مريـرة عن «الحياة الحلوة»[1] الاليزابيثية، أو علىٰ أي حال، عن «الحياة الحلوة» على كل صعيد وفي كل جناح من دارة ساوثها مبتون.» ناقد آخر يجد المسرحية «غير مريحة» هو فليب ادواردز (١٩٦٨) الذي يمتد قلقه الى زواج فيولا من اورسينو، وعزاؤه هو مشهد الكشف عن الهويّات والتعارف، حيث تتّبين فيولا أخاها سباستيان، لأنه في رأيه مشهد يؤشرّ الى مشاهد مهمة ستأتي في السنين الـلاحقة ـ وبخـاصة المشهـد الاخير من كـل من «پركليس» و«العاصفة». يقول الناقد: «هذا المشهد في هـذه المسرحية أعظم بكثير من مراسيم لقاء العشاق الذي يبدو، بالمقارنة، أن شكسپير يعالجه بسخرية. فهنا أمر جدير بالتشبّث، بينما يكون شكسپير ربما قد سئم الاحتفال بالحب المتحقق.» غير أن كلاًّ من اي. سي. بيتِت (١٩٤٩) وكليفورد ليتش (١٩٦٥) يعبّر باعتدال أكثر عن إحساسه «بانفصال شكسپير عن الرومانسية»، أو، علىٰ الأقل، تناقص التزامه بها. فيؤكد بيتِت علىٰ عنصر الكوميديا النثرية الضاجّة بالحيوية التي تشترك بها مع «جعجعة بلا طحن»، وعنصر المبالغة في كلام اورسينو عن لوعة حبه وفي نقل فيولا لها الىٰ اوليفيا، وغياب حوار الغـزل الرومـانسي بين فيـولا واورسينو وبين اوليفيا وسباستيان، ولكنه لا يرىٰ «أي نشاز مهما يكن ضئيلاً» بين القسم الـرومانسي والهـزل الأعرض في المسرحيـة (التي يعدّها، من هذه الناحية، أنجح بكثير من «جعجعة بلا طحن»). أما موقف ليتش فيختلف عن ذلك بعض الشيء: فيقول إن البيتين الختاميين على

---

(١) يقصد «بالحياة الحلوة» العنوان الذي جعله فليني لفلم مشهور له عام ١٩٥٩، حيث تؤدي حياة المتعة واللهو في المجتمع الى المرارة والفاجعة.

لسان اورسينو يتركاننا «بكل ثبات في عالم الوهم الجميل»، ولكن لمجرد لحظة فقط، قبل ان تعود بنا أغنية فست الى الواقع:

ومع ذلك، فاننا نُنقل على جسر من الموسيقى.. فشكسپير هنا يصرف عنه كوميديته وقبولنا لها، غير أن الأثر الكليّ ليس قاسياً. إننا نغادر المسرح والنغم في آذاننا، وهكذا فان تناغم «الليلة الثانية عشرة» يبقى معنا على نحو ما.

بل إن التوازن، في رأي ليتش، رغم انه يتحقق، رهيفٌ وعلى حافّة الخلل: فالمسرحية تمنحنا «المتعة الفرحة» وتخلق فينا في الوقت ذاته حسّاً قلقاً بأن هذه المتعة «عرضة للانجراح»؛ فنحن نفرح بالحياة التي تقدّمها، ولكنها تبقي على وعينا أن الحياة الحقيقية ليست هكذا. وكالعديد من النقاد المحدثين، يفضّل ليتش أعمال شكسپير المتأخرة (لاسيما «طرويلس وكريسيدا» و«حكاية الشتاء»)، حيث يجد «رؤيا الكوميديا أوسع وأغنى».

وفي هذه الاثناء تابع نقد القرن العشرين غرضه في إيضاح وحدة «الليلة الثانية عشرة» وتماسك الكوميدية الشكسبيرية. والمقترب الثيمي هو السمة الأشيع، ويتخذ اشكالاً متباينة مع تباين النقاد. وما يمكن تسميته بالتحليل الخلقي للمسرحية يضع تأكيداً خاصاً على خداع الذات الذي يمارسه اورسينو، واوليفيا، وملفوليو (واحياناً آخرون)، وعلى السؤال المتصل به: هل يكتسبون أية معرفة للذات؟ وقد عالج البعض الموضوع بقسوة بالغة[1]؛ والبعض الآخر بفطنة ورهافة حس، كما فعل ج.هـ. سَمَرز (١٩٥٥) في دراسته الموسومة: «أقنعة الليلة الثانية عشرة». وما كتبه ج. ر. براون (١٩٥٧) أيضاً يلقي الضوء على نواحٍ من المسرحية، لأن دراسته لها جزء من «محاولة لتحديد الحكم الضمني» الذي يشيع في الكوميديات، ومحاولة كذلك «لتعيين مُثُل الحب الرومانسي لدىٰ شكسپير»، الذي يرىٰ براون أنه الدافع الأكبر في

(١) كان يقول هيرشل بيكر في دراسة له للمسرحية (عام ١٩٦٥) إن اورسينو «نرجسي ابله».

معظمها. وعلى صعيد أكثر فلسفة ـ وتجريداً ـ يربط بعض النقاد بين ضروب الخديعة، وخداع الذات، والأخطاء، وبين تفحّص للمظهر والواقع، كما يفعل على الأخص فرانك كيرمود (١٩٦١) ويخلص الىٰ أن «الليلة الثانية عشرة» هي «كوميديا الهوّية، وقد جُعلت على حدود الدهشة والجنون..» وقد أكد جي. ولسون نايت (١٩٣٢) الوحدة العاطفية والخيالية القائمة في الجزء الرومانسي من المسرحية، وأشار الى نسقٍ ثيمي من «الموسيقىٰ، والحب، والحجارة الكريمة، تنظمها جميعاً خيوط جهمة من عاصفة بحرية ونجاة من البحر»، تؤدي في النهاية الى «الحب، وتجدد اللقاء والفرح»؛ وهو يرىٰ عناصر مماثلة في مسرحيات شكسبيرية أخرىٰ[٢].

وقد انصبّ اهتمام نورثروب فراي (١٩٤٩) على الكوميديا كصنف أدبي، مع رجوع خاص الى طبيعتها التقليدية والاسطورية، والى تمجيدها «انتصار الحياة على الأرض الخراب»، وهو يذهب الىٰ أن الكوميديا الشكسبيرية تعبّر عن هذا الانتصار بنقل الفعل «من الدنيا العادية الى الدنيا الخضراء، ومنها الى الدنيا العادية مرة اخرىٰ». وهذه الدنيا الخضراء، التي تفتح للحياة آفاقاً مثالية، هي غابة اذا كانت في المسرحية غابة، وإلّا، فان خضرتها (كعزبة پورشيا المسماة بلمونت، في «تاجر البندقية») مجازّية؛ وهكذا فان «الليلة الثانية عشرة» تقدّم لنا مجتمعاً كرنفالياً، ما هو بدنيا خضراء، بقدر ما هو «دنيا دائمة الخضرة.»[٣].

وسي .ال. باربر (١٩٥٩)، يقترب أكثر من ذلك من العنصر الاحتفالي كما تقدّمه فعلاً «الليلة الثانية عشرة» ويتفحص فيها وفي كوميديات شكسبير التي سبقتها «كيف ان الصيغة الاجتماعية للعُطَل الاليزابيثية

---

(٢) انظر كتابه «العاصفة الشكسبيرية»، وبخاصة ص ١٢٦.

(٣) بعد ذلك بسنوات (عام ١٩٦٥)، في دراسة اخرىٰ، نقل فراي هذه الاهمية الرمزية من المجتمع الكرنفالي الى البحر: فيولا وسباستيان يخرجان من البحر ككائنين غامضين غريبين يحقّقان مهمة استعادة الحياة والعافية والحب.

ساهمت في الصيغة الدراميّة للكوميديا الاحتفالية» عن طريق الرقص، والتنكّر، والمرح، والتحلّل. وأخيراً، يستخلص ج. و. دريپر من المسرحية موضوعاً اجتماعياً معاصراً، هو المطالبة «بالضمان الاجتماعي» عند الاليزابيثيين: فيعتبر الالحاح على طلب الزواج من اوليفيا هو «الحبكة الرئيسية»، ويؤكد على الدافع الاجتماعي لدى السير اندرو ولدى ملفوليو (وكلاهما من اضافات شكسپير الى مصادره)، وكذلك لدى السير توبي وماريا.

هذا العرض، المركزّ بالضرورة، للتطورات النقدية يجب ألا يوحي بأن الجديد ألغى القديم. فمسرحية «الليلة الثانية عشرة» مازالت تُعَد احدى «الكوميديات السعيدة» عند شكسپير، كما يقول ج. دوڤر ولسون (١٩٦٢)، وهو رأي يشاطره فيه معظم القراء والمشاهدين. ومازال تصوير الشخصيات موضع الاعجاب والمديح. ومازالت تقنية شكسپير الدرامية ـ وهي ما لن يهمله اي ناقد شكسپيري يعرف صنعته ـ تشغل اهتمام النقاد حتى عندما يجعلون تركيزهم على مواطن أخرى في المسرحية. وبرتراند ايفانز (١٩٦٠)، في دراسته المفيدة للمفارقة الدرامية في الكوميديات، كتب فصلاً مهماً ومسهباً عن «الليلة الثانية عشرة». وثمة مقالان متوازنان، يُرجعان في البداية مسرحيتنا هذه الى مصادرها والى كوميديات شكسپير التي سبقتها، وهما بقلم ل. ج. سالنغار (١٩٥٨) وهارولد جنكنز (١٩٥٩).

من الصعب ان نجعل الملاحظات العامة حول التاريخ النقدي، او حول المسرحية نفسها في ضوئه، شاملة وافية، ولكن يجمل بنا أن نحاول الادلاء بشيء منها. والمنطلق المناسب هو المسح الذي قام به ج. ر. براون لتأويل الكوميديات في النصف الأول من هذا القرن. وهو يذكر الخطر في انهماك الناقد المفرط في الشخصية. الأمر الذي أدّى بالقراء، مثلاً، الى إهمال الكوميديات الباكرة، والى التقليل من شأن حبكة كلوديو وهيرو في «جعجعة بلا طحن»، والى اعتبار نهايات «السيدان من فيرونا» و«جعجعة» و«الليلة الثانية عشرة» «مستعجلة وغير مرضية»، ويعلّق

قائلاً إنه «يبدو أن ثمة خطأ ما في نظرية حول كوميديات شكسپير تزعم ضمناً أن نجاحاته جميعها تعاني من هذا الشرخ الكبير». وهذه الملاحظة تذكرنا باعتراض الدكتور جونسن على زواج اوليفيا، وبعد الرضا الذي يبديه بعض النقاد المحدثين عن زواج فيولا. وهناك ناقد حديث آخر، هو الكسندر ليغات، يجيب على الاعتراض وعلى عدم الرضا بقوله:

> لا تأبه الخاتمة كثيراً بالأسباب التي دعت إلى قيام علاقات معينة: بل إنها، بالعكس، صورة تعميمية للحب.
>
> وبصفتها هذه، فان مغزاها محدود. فبوسعنا بسهولة أن نتصور روزالند وأورلاندو متزوجين وينجبان الاطفال، لأنهما يتصوران نفسيهما على هذا النحو. غير أن اتحاد العشّاق في «الليلة الثانية عشرة» هو في الأغلب تجميد لحظة التأمل الرومانسي، قبل مسألة الزواج العملية: فلسوف تكون فيولا «سيدة أورسينو، ومليكة عشقه».. فالسعادة التي ادركاها تقليدية ومؤسلبة اكثر من سعادة روزالند وأورلاندو. وهي أيضاً اكثر عجائبية وأشد استثناءً: إذ ليس بوسعها أن تمسّ الدنيا التي اعتادها الناس.

والزواج في شكسپير، كما قال نفيل كوغهيل، «صورة للسعادة تُنهي كوميدياته دائماً تقريباً، كما ينهي الموت المأساة.» ولو ان هذا التناغم في ختام «الليلة الثانية عشرة» لا يتحقق بدون الاشارة الى الشخصية، والشخصية التي تخلقه، كما ادرك ستوبفورد بروك، هي شخصية فيولا:

> ان جوّ الحب يحيط بكل ما تمثّله فيولا، وهو يخلق الحب في كل من يمسّه. إنه يعدو اوليفيا، وهو قد سبق ان عدا الدوق: فهو يحب سيزاريو، وهو ليس بحاجة إلّا للمسة واحدة من الظروف لكيما يحب فيولا.

فاذا نظرنا الى فيولا عـلى هذا النحـو، باعتبـارها مـركز الحبكـة الرئيسية، تضاءل خطر التأكيد الزائد أو التأويل الخاطىء للمفارقـة التي ينظر من خلالها الى اورسينو واوليفيا:

> يضفي شكسبير على مكيدة الحب ذلك البعد الذي لابد منـه، عن طريق السحـر الشعري الـذي يشحنها بـه، والمفارقة الرهيفة التي يضيفها اليها. فيولا لابد لها من اورسينو ، واوليفيا تجد بديلاً عن سيزاريو التي اولعت به. وهذا يحققه شكسبير دون ان يثير النقد الذي لكان يثيره لو انه تعامل واقعياً مع ما في القصة من أجزاء بعيدة الأحتمال.

بل ان المفارقة تبدو وكأنها تخدم الغرض الفني (وهو الإبقاء على حالة الانشراح بسبب غفلتهم المتعـة عن ان فيـولا امـرأة، وهي تحـب اورسينو، وسوف تتزوجه في النهاية) اكثر مما يخدمه اي غرض خلقي في فضح النقائص في شخصيتي اورسينو واوليفيا.

والمحور الدرامي الرئيسي الآخر، وهو المكيدة التي دُبرت للإيقـاع بملفوليو، هو ايضاً موضع خلاف في الرأي. إنه المحور الثانوي، رغم أن بعض الممثلين والقراء يعاملونه كأنه هو الأولي. يقول جنكنز: «وهـذا ينطوي على تشويه للتأكيد، مما يزيد من اعجابنا بابتكار شكسبير هذا الموقف الطريف الجديد في المسرحية»، كما يزيد من اعجابنا التعاطف الذي يثيره ملفوليو في البعض منا. وملفوليو كثيراً ما يقارن بشَيْلـوك، بصفتـه شخصية مكـروهة ولكنهـا مع ذلـك لا تخلو من مصـداقية انسانية ، ولعل انسانيتها من البروز بحيث تُخلّ بتوازن الكوميديا التي يظهر فيها ويجعلنا نضطرب للأذى اللاحق به. وهذه المقـارنة واردة، ولكن علينا أن نتذكر أن شيلوك خَطِر، في حين ان ملفوليو مصدر إزعاج، لا اكثر. غير ان ملفوليو، عندما يعامل كمجذوب، فانه يجعلنا نضطرب ـ اضطراباً من الواضح ان ماننغهام لم يشعر به، وهو الذي (رغم انه قد يكون من الخطأ ان نقيس شكسبير بزمانه) ربما يميّز الحسـاسيات

الحديثة عن حساسيات الاليزابيثيين: ويقول ل. كازاميان بهذا الصدد إن «اضطرار الكثيرين الى إثبات أنهم عقلاء كابوسٌ ألفوه، ونحن لا نودّ ان يذكرنا احد كيف كان المجاذيب يعاملون يومئذ.» ومن الممكن أيضاً أن نشفق على ملفوليو كما هو بالفعل، ولما يقاسيه في المسرحية: «إنه حقاً يثير الشفقة، عندما يفكرّ به المرء، لأنه مقطوع نهائياً عن الآخرين كلهم، بسبب حبه القلق لذاته» (باربر).

وهذا الرأي (كما توحي عبارة الناقد «عندما يفكرّ به المرء») ينجم عن التأمل في شخص ملفوليو وليس عن تجربة الوقع الذي تتركه شخصيته فينا عندما نسمع أو نقرأ كلماته: فهو يبقى راضياً عن حبه لذاته، واذا كان قانعاً بزواجه من اوليفيا كوسيلة يصبح بها «الكونت ملفوليو»، فانه لا يتوق الى حبها أو حب اي شخص آخر. والواضح من رسالته (التي «لا طعم فيها للجنون») أن سَجنه في الغرفة المظلمة لم يكسر ارادته، كما يمثله البعض خطأً أحياناً. ويزيد وضوح هذه الحقيقة عندما يظهر مرة اخرى، ويوبّخ اوليفيا بأنها ظلمته بشكل فاضح. ويعلم كيف خدعوه، فيخرج غاضباً غير متنازل عن غضبه. وخروجه هكذا قد يُرى على انه يُخلّ بالتناغم النهائي، وهو فعلاً يُخلّ به، اذ يدخل فيه نشازاً. غير أن أمر الدوق لرجاله بأن «الحقوا به، والتمسوا الصلح معه،» يحمل ثقلاً كافياً لحلّ النشاز، ضمن إطار المسرحية. فشكسبير يعرف دائماً مَن يمكن، ومَن لا يمكن، ادخاله في المصالحات النهائية على الخشبة، وهذا بعض السرّ في أنها تبعث في انفسنا المتعة والرضا. إنه، كما يقول احد النقاد، «يتجنب كل ما قد يكذّبها، ولذا فانها صادقة.»

مشاهد ملفوليو وصفها البعض بأنها «جونسونية»[1]، ولهذه الصفة ما يبررها. ملفوليو والسير اندرو كلاهما «عبيطان» gulls يسهل خداعهما، والسير توبي، بالنسبة للسير اندرو، حيّال يستغل «عباطته».

---

(١) نسبة الى بن جونسون، كاتب مسرحيّ عاصر شكسبير وكان من المعجبين بـه، واشتهر بكوميدياته التي تعتمد في شخصياتها على نظرية «الامـزجة»، ومن اهمها «ڤولپـوني، او الثعلب».

ولكن، اذا كانت هذه المشاهد جونسونيـة، فانهـا كذلـك على طـريقة شكسپيرية. أما السير اندرو، فليس هناك من يرغب في إصلاح أخلاقه، و«سخفه الطبيعي» (الذي يعده الدكتور صموئيل جونسون موضوعاً غير ملائم للهـزء)، اشارة الى انـه أحد بلهـاء شكسپير الـذين نتمتع ببلاهتهم، مثل فيرجس وسلندر. وملفوليو، الذي يرضى عن نفسه ويشكر ربه على ما وهبه الله من حسن الحظ، أجاد راو بوصفه بأنه «شـديد الفنتزة»، والمجابهة بينه وبين السير تـوبي من الذُّرىٰ الكـوميديـة في المسرحية، لا لأنها ستيرية، بل لأنها عبثية. وميّزات شخصيته ـ رفضه للمجون، وطموحه الاجتماعي، وحبه لذاته الذي هـو في الاساس من هاتين الخصلتين، ومن شراسته مع المهرّج وفيولا ـ قد نعدّها لا وسيلةً لتعريضه لنقدنا الأخلاقي، بل وسيلة لتعريضه للخديعة التي تنصبها له ماريا لتسلية السير توبي، وتسليتنا معه. ومشاكسة السير اندرو، وهي من صفات البلاهة فيه، هي أيضاً واسطة شكسپير في تدبير مشهد المبارزة، ليتبعها ما يبديه الجبان من كبرياء مضحكة، وما يلحقها من عقاب عادل ـ والكبرياء والعقاب نشاهدهما بتعاقب سريع عندما يحاول اندرو ضرب سباستيان. وثمة عدالة شعرية، ولكن من النوع الخفيف، عندما يَدْمىٰ رأساهما في ختام المسرحيـة: وهذا، شـأنه شـأن غضب ملفوليو، لا ينال في شـيء من الفرحة النهائية، ولسوف نكون مغالين في الحسـاسية من أجـل السير انـدرو اذا سبّب رفضُ السير تـوبي له بعصبية، أيَّ ألم في أنفسنا.

لقد ركّزتُ على رسم الشخصيات، بما يتصل بتركيب الحبكة والجو النفسي، لانهما اساسيان في الدراما، فشكسپير يبدأ بقصة استعارها من أحد الكتب، فيحوّرها ويبني عليها، ويضيف اليها حبكة ثانويـة، ويربطها بالحبكة الرئيسية بنيةً وموضوعاً (عن طريق ثيمة خطب الودّ وثيمة المظاهر الكاذبة، بصورة رئيسية)، ويستثير استجابتنا العاطفية بتقديم الشخصية عن طريق الموقف، والفعل، والخطاب. وواقع الأمر أن اسلوب «الليلة الثانية عشرة» لا يمكن تلخيصه بسهولة: والناقد جي.

ولسون نايت يلفت النظر الى ما فيها من الصور الشعرية السائدة، ولكن «ليس ثمة للصور الشعرية مجموعات من القرائن متكررة» كما في «حلم ليل منتصف الصيف»، بما فيها من جنيّات وغابة مغمورة في ضوء القمر، والنَّظم الشعري من النوع الذي يستهدف السيولة والسلاسة وليس التأثير الناجم عن أنساق من المجازات والتشابيه. والنثر (الذي يربو على نصف أسطر هذه المسرحية، وهي المتميزّة «بشاعرية» حبكتها الرئيسية) مليء بالحيوية، وكثيراً ما يتألق:

> لقد أبدتْ اللطفَ للفتى امام عينك لتغيظك، لتوقظ فيك شجاعتك الخاملة، لتضع ناراً في قلبك وكبريتاً في كبدك..

«كبريتاً في كبدك» عبارة نُسَرّ لها لأنها موازٍ غير متوقَّع للعبارة التقليدية «ناراً في قلبك». وتتكرر عبارات من هذا القبيل نتمتع بفجاءتها وطرافتها. وهكذا نجد أن «الليلة الثانية عشرة» متميزّة بجمعها بين الكوميديا الرومانسية والكوميديا الصاخبة، وبالخيال الرحب الذي ابتدع الاثنتين معاً.

٤ ـ تحليل نقدي فصولاً ومشاهد

[١ ، ١]

قراءة المسرحيات من النهايات في اتجاه البدايات ضربٌ من الكفر بحق الدراما . فمهما تكن وحدة المسرحية تامّة ، ومهما تُلقِ المشاهد المتأخرة من ضوء منعكس على المشاهد المبكرة ، فان المشاهد المبكرة تأتي أولاً ، ورؤيتنا للشخصية والفعل والموضوع تتسع بتوالي المشاهد

اللاحقة . لابد من الاعتراف ، بالطبع ، أننا في تأويل شكسبير نهتدي دائماً بمعرفة اللاحق ، ويستحيل علينا أن نعلّق مؤقتاً معرفتنا بما هو قادم ، كما انه لايحسن بنا ان نفعل ذلك حتى لو كان بمستطاعنا أن نفعله ، لأن مسرحياته لاتعتمد أبداً على مجرد المفاجأة في المتعة التي تهيؤها لنا ، فضلاً عن أن المشاهد المبكّرة إنما وُضعت لتهيئنا للمشاهد المتأخرة . ولكن أخطار المعرفة الزائدة تبقىٰ قائمة ، وعلينا أن نتسلح ضدها . وأحدها هو وضع التأكيد في غير موضعه ، وخطر آخر هو الحكم قبل الأوان على ماسنرى . وتشتد هذه الأخطار عندما يكون التراث النقدي بشأن المسرحية معروفاً لدينا بمقدار معرفتنا للمسرحية .

وأفضل مثل على ذلك المشهد الافتتاحي في «الليلة الثانية عشرة» ، حيث نرى حبّ اورسينو للسيدة اوليفيا ، ونُعْلَم بنذرها على نفسها الحداد على أخيها لسبع سنوات ، وهو السبب في رفضها استقبال رسول اورسينو بشأن خطبته لها . ولكن السؤال الذي يبقى جوابه غير معروف لدينا هو: هل سيحظى بها ام لا؟ والذي تقدّمه لنا المسرحية هو موقف معيّن: قوة لا تقاوَم (عشق اورسينو) تعالج أمراً لايتزعزع (عُزلة اوليفيا عن الناس) .

هذا لايعني أن شكسبير يقدّم لنا موقفاً ولاشيء غيره . وعليه ، بالطبع ، أن يُسَتِّر بل عظامه بلحم اللغة ، وعليه اذ يفعل ذلك أن يعطي للمتحدث شخصية ما ، وقد يفعل أشياء أخرىٰ أيضاً [1] . بيد أن ثمة افتراضاً شائعاً أن هذا المشهد الأول يُقصد به عرض طبيعة الحب الذي يملأ صدر اورسينو ـ نقول عرض طبيعة هذا الحب ولانقول فضحها . فأن نعتبر اورسينو وكأنه كُتبت عليه ميوعة العاطفة ، بحيث تؤكد كل كلمة يفوه بها عدم رضانا عنه كعاشق ، ليس المسلك إلى المشهد ، او إلى المسرحية نفسها . إذ علينا ان نسمح له بما في خياله من «ثراءٍ وحرارة» ،

(١) مايلحظه كل قارىء هو مساهمة الموسيقى في الموقف ، وكذلك مساهمة الصور الحسّية ، بما فيها إشارة الى البحر ، فيها تطلّعٌ نحو المشهد التالي .

رغم أننا قد نشتبه أيضاً في أنه يبالغ في استغراقه في هيامه . وبكلمة ، فان مايقوله يثير سؤالاً آخر لانعرف جوابه بالضبط: هل سيدوم حبه (والمسرحية كوميدية) على ماهو فيه حاليا من تطرّف؟

أما نَذْر اوليفيا فيوحي إلينا بتوقعات اكثر حسماً . فمثل نذرها هذا ، في الكوميديا ، إنما تفرضه المرأة على نفسها لتتخلى عنه . ولكن ثمة ما يدعونا إلى التساؤل : ترى ماالذي سيجعلها تتخلىٰ عنه؟ ولن نقفز الى الحكم عليها بالحماقة لأنها قطعته على نفسها . وتعليق اورسينو المليء بالاعجاب يشير في الاتجاه السابق (« .. من لها قلبٌ كذاك .. ماروع مايكون حبها ....») بينما يعكس إعجابه بقلبها ذاك (حتى ونحن نتذكر أنه يحابيها لعشقه لها) مايدلل على الفضيلة في كليهما ، لاسيما أن نذرها هذا هو الذي يُحْبط حبَّه .

[١ ، ٢]

وصول فيولا إلى ايليريا ، في جوهره ، مشهدٌ فَرِح ، رغم تحطم سفينتها وافتراقها عن أخيها . ورغم أنها تشعر بألم فقدانه (واسطرها بالاشارة إلى «اليسيوم» تمس قلوبنا) ، فان أملها ينبثق عن كربها ، وخطاب ربّان السفينة يصور تحطماً حقيقياً للسفينة ، غير أنه يطمئننا كثيراً . فهو يوجد أخاً نبيلاً قوياً لفيولا (والتشبيه بـ «آريون» يُبقي على المناخ الشاعري الذي رأيناه في المشهد السابق) . وتصويره لاورسينو (« دوق نبيل ، اسماً ومسمّى») ولأوليفيا (« فتاة فاضلة») ، يؤكد فضائل الاثنين ، وليس في المشهد السابق مايجعلنا نشك فيها ، وروايته الحيادية عن أن اورسينو «يخطب ودّ الحسناء اوليفيا» ، وأن اوليفيا حباً بأخيها الذي مات «تخلت عن عِشرة الرجال» ، لايجعلنا نشك في أنها تتظاهر بالحزن وسيلةً لتجنب خطيب لاترغب فيه . وملاحظة فيولا بأن

اورسينو «كان أعزب يومئذ» ، هي طريقة شكسپير في تقديم معلومة الربّان ، وليس في التلميح الى أيّ مطمح في نفس فيولا ، لأنه يوضح أن خطتها الأصلية هي أن تخدم اوليفيا ، لا اورسينو . وهكذا يبدو تنكّرها كغلام خطوةً طبيعية تتخذها ، فلا هو مكيدة تدبرها ولا نزوة طائشة . غير أن نيتّها على الغناء والعزف للدوق توحي لنا في الحال ، ولو أخفّ الإيحاء (بعد التأكيد على الموسيقى في المشهد السابق) بأن الاثنين قد يتبادلان الحب . وينتهي المشهد بإشارة اولى من إشارات عديدة إلى ان الزمن سوف يحل اي إشكال قد يقع على نحو يرُضي فيولا .

ثمه تقابل بيِّن بين هذا المشهد والمشهد الأول ، ولكن هذا التقابل يجب ألا نبالغ في تأويله . فالعزاء الذي تبديه فيولا رغم فقدان أخيها لايعكس سلبا على حداد اوليفيا على أخيها الذي فعلاً قد مات ، كما أن نشاط سباستيان كراكب تحطمت به السفينة لايعكس سلباً على عدم تحرك اورسينو كعاشق مردود (وحبكة المسرحية تقتضي ألا يتحرّك ، لكي يستخدم فيولا رسولاً بينه وبين اوليفيا) . والذي يوحىٰ به دونما ريب هو أن إشكال المشهد الأول سيجد له حلاً سريعاً .

[١ ، ٣]

كلا المشهدين الأولين قائم في العالم الرومانسي . أما في المشهد الثالث ، بما فيه من تقابل أجرأ ، فاننا ننزل إلى الأرض ، إلى عالم الواقع :

> مالذي بحق الطاعون- تعنيه قريبتي بهذا الحزن كله
> لموت أخيها ؟ يقيني أن الغم عدوّ الحياة .

كلمات السير توبي الأولى هذه تنبئنا من هو ، وما هو : قريب

اوليفيا ، ورجل يهوىٰ الشراب والضحك . وهذا المشهد ، الذي يعرّفنا بالسير توبي ، ومخدوعه السير آندرو ، وماريا الملأىٰ بالحيوية ، فيه تهيئة أيضاً لأحداث ستأتي ، والكلام عن نزعة السير آندرو إلى الشجار يمهد لتحدي سيزاريو للمبارزة ، وسؤاله بحماس : «أنبدأ حفلة شُرب ومرح؟» يمهد للصراع بينهم وبين صرامة ملفوليو وتقشّفه .

[١ ، ٤]

السير آندرو يخطب اوليفيا ، ولكنه بسخافته وحماقته المضحكة ، يضفي كبراً على النبيل اورسينو ، الذي نراه الآن مجدّداً . اولاً ، نرى ان فيولا أصبحت (بتنكرها) الفتىٰ سيزاريو ، وانها في أيام ثلاثة لقيت حُظوةً لدىٰ اورسينو . وشكسپير يغتنم هذه الفرصة لقول المزيد في صالح الدوق ، الذي ليس من شأنه «التحول في من يهتم بهم» . والصور الشعرية في كلام اورسينو تؤكد أن المبعوث صديقه ونجيّ سره :

لقد فتحتُ لك
كتاب أسرار نفسي .

والحوار بينهما يستبق المشهد التالي : فان على فيولا أن تخترق حاجز اوليفيا ، واذا مافعلت ذلك ، عليها أن تمثل «جَوَىٰ حب» اورسينو (ولسوف تكون استجابة اوليفيا لشباب فيولا عندئذ أشد مما يريد اورسينو) . واذ يكثر اورسينو الكلام عن انثوية مظهر مبعوثه ، فانه يشرع بالمفارقة الدرامية التي سوف تسم العلاقة بينهما ، وأبياته الأخيرة تشير إلى نهايتها السعيدة ، وفي الوقت نفسه إلى مايبدو ظاهريا من استحالة تحقيق تلك النهاية السعيدة :

واذا أفلحتَ في هذا
جعلتُك تحيا حرّاً كسيدك ،
تَعُدّ أمواله أموالك .

هذه الاشارة المزدوجة غير حاضرة عندما يقول اورسينو ذلك ، ولكنها يتردد صداها عندما تفاجئنا فيولا بإعلان حبها في قولها جانبيا في الأسطر الأخيرة من المشهد :

سأسعى جاهداً
لخطب ودّ سيدتك : (جانبياً) ولكن ياللمحاولة المعيقة!
أأخطب له أخرى ، وبودي لو أكون أنا زوجته!

[١ ، ٥]

بين مغادرة فيولا لأورسينو والتقائها باوليفيا ، يقدم لنا شكسبير المهرج ويبني لنا صورتنا عن منزل اوليفيا ومن فيه . وهو يمهد كذلك لبعض المشاهد اللاحقة ، لأن غياب المهرج دونما إذن يمنع عنا المفاجأة عندما نراه لاحقاً في منزل اورسينو ، ونسمع اول تلميح إلى الزواج الذي سيتم في النهاية بين ماريا والسير توبي . وحين تدخل اوليفيا ، برفقة ملفوليو ، يخدم الحوار (كالعادة) أغراضاً عدة . يستعيد المهرج استحسان اوليفيا ، ويزيد من استحساننا له . و «برهانه» على أنها «بهلول» يوجه انتباهنا مجدداً إلى نذرها الطائش (تعاطفاً معها وليس استهجاناً لها) ، ويقول كلاماً آخر يوحي على نحو ما بأنها ستتخلى عنه وتتزوج . واستعدادها الكريم للتمتع بكلامه يطلق عداء ملفوليو المجاني ، الذي يكشف عن «حبه لذاته» (وهو عاطفته المتحكمة به ،

والمدخل إلى الإيقاع به) كما يحرك رغبة المهرج في الانتقام منه . أما دخول فيولا فيهيىء له شكسبير بعناية مقدماً (مع المزيد من الكشف عن شخصيتي السير توبي وملفوليو) ، لأن رسالتها ، مع أثر الرسالة في اوليفيا ، هي بيت القصيد في هذا المشهد المهم .

وحجاب[1] اوليفيا رمزٌ للنذر الذي نذرته على نفسها ، وبالتالي للعزلة التي تجعلها غير قابلة لاستقبال اورسينو . وهو يتيح لفيولا (التي سوف نطمئن إلى أن «المحاولة المعيقة» لن تسبب لها ، أولنا ، قلقاً عميقاً) ان تسهب في الحديث عن «خطابها» الذي «كله شاعرية» والذي حفظته مسبقاً عن غيب . وعندما ترفع اوليفيا هذا الحجاب ، فيكشف عن جمالها ، فانه يتيح لفيولا ، عوضاً عن إلقاء خطابها «المحفوظ» ، ان تنطلق في كلام شعري تنتقد فيه رفض اوليفيا الزواج من اورسينو مكافأة له عن حبه . ويحافظ النص ببراعة على التوازن بين الخفّة والرصانة ، مع المفارقة الدرامية التي ندركها في موقف فيولا في الحالتين ، ويتداخل الظِّرف والنكتة مع العاطفة والمشاعر باستمرار . وثمة شيء من حرية الخطاب في كلام اوليفيا عن «الهرطقة» و «الصورة» و «قوائم الجمال» ، بحيث يُبرز نثرها ما في كلام فيولا من شعر . ووصف فيولا الأمين لحب اورسينا لاوليفيا يحمل في طياته كل ما في حبها هي له من قوة ، وهذا يضيف بعداً جديداً إلى شكوى العاشق التقليدية ، التي تتخطى التقليدية هنا بسبب الغرار الذي تتبعه فيولا في الافصاح عنها . والمبالغات في روايتها عن «أنّاتٍ تُرعد بالهوى» و «تنهدات من لهيب» ، وما يقابلها من «حيوية قاتلة» بسبب الحب المهمل ، والحركات التي تجيد التعبير عما فيها من عواطف في حديثها عن «كشك من الصفصاف» تقيمه على باب اوليفيا ، هذه كلها تجتمع معاً لتجعل مشاعر أورسينو تقليدية بحد ذاتها ، وتجعلها في الوقت نفسه عميقة الصدق بالنسبة

(١) يجب ان يكون اسود اللون ، بالطبع ، لانه جزء من حدادها . ولكن ليس في النص مايوضح هل تغيّر اوليفيا ثياب الحداد ، ومتى . لن تفعل ذلك ، في الارجح ، قبل مقابلتها لملفوليو في ٣ ، ٤ . ولعلها تفعله بين المشهد الاول والمشهد الثالث من الفصل الرابع .

إليـه . فأن يكـون الحب لوعـة لاتُقاوم ، سـواء أكان حب اورسينـو لأوليفيا ، او حب فيولا لأورسينو ، او حب اوليفيا لفيولا المتنكّرة ، هو أمر اساسي في المسرحية كلها .

«قد تُحقِّق الكثير ...» كلمات اوليفيا هذه هي نقطة الانعطـاف في المشهد . وفي الحال نرى نحن مالاتراه فيولا . ونرى كذلـك كيف ان رفضها كيس النقود بقوة ، وهي تخرج ، يحسم الموقف الجديد :

ألا جعل الحبُّ قلبَ من ستحبين من صُوّان ،
وحَطَّ عشقَكِ في درك الزراية ،
كمـا حطَّ عشق سيـدي . وداعـاً ، ايتهـا القـاسيـة الجميلة ...

واوليفيا اذ تدرك الآن نوع أحاسيسهـا ، وترسـل الخاتم الـذي سيفصح عنها لمبعوث اورسينو ، تسلم نفسها وحالها لقوة عليا :

أيها القدر ، أرنا قوتك ! نحن لسنا مُلْكَ أنفسنا .
وما كُتب علينا سيكون ـ وليكن هذا ماكُتب !

[٢ ، ١]

يُفتتح المشهد التالي بشخصين جديدين ، يعرِّف احدهما في الحال نفسه بأنه سباستيان ، أخو فيـولا . ويخبر انطـونيو (منقـذه والآن صديقه) عن والديه وتاريخه . وهذا المشهد نظير ١ ، ٢ ، ويختلف عنه كثيراً . فيولا قوية الأمل بسلامة أخيها (كان لابد للمسرحية أن تَثْبُت اساساً باعتبارها كوميديا) ، اما هو فيائس من سلامة أخته (ولكننا نعلم

أنه واهم) ، ويمتدح جمال عقلها (ونوافق فى الحال على امتداحـه) . فيولا لم تخض في تفاصيل غير ملائمة وواردة في غير حينها حول كونهما توأمين متماثلين ، إلا ان هذه التفاصيل ملائمة وواردة في حينها هنا ، اذ غدا تحطّم السفينة امراً ماضياً ، وتعقدت الحبكة بوقـوع اوليفيا في غرام فيولا لظنها أنها شاب يافع .

ولكن المشهد لايكشف عن الكثير . إننا نعي بقوة ان سباستيان هو أخو فيولا المحب وصديق انطونيو المحبوب ، بحيث لا نُدفع إلى ان نرى فيه زوج أوليفيا مستقبـلاً . وحتى قولـه إنه ذاهب إلى بـلاط الكونت اورسينو ، بما يحمل ذلك في طياته من وعد بمواقف الهويّات المغلوطة ، يعتّم عليه مونولوغ انطونيو الـذي ينهي المشـهد بـالإيعاز بعنصر من الخطر والعداء جديد في المسرحية .

[٢ ، ٢]

ملفوليو ، بغلاظته المعهودة ، يقدّم خاتم اوليفيا إلى فيولا ، فتستنتج أن «مظهرها» قد «فتن» اوليفيا . ويكون ردّ الفعل لديها أن تشفق على السيدة ، لأنها ضمن شخصيتهـا الحقيقية تستطيـع أن تبدي لهـا مشاعر مشتـركة لاتقـوى عليها بصفتهـا الفتى سيزاريـو ، كما أن تأملاتها العامة حول «ضعف» النساء تقرن بينها وبين اوليفيا ، وتمنعنا عن التعاطف كلياً مع الواحدة دون الأخرى . وهذا المونولوغ هو محور المسرحية : إنه يلخّص الموقف المعقّد المليء بالفنتزة ، ويردّه إلى تصرّفات الدهر ، ويترك حله «للزمن» . والواقع أن السطرين النهائيين مبهمان بعض الشيء في حصيلتهما : فمن ناحية ، تتخلى فيـولا عن «العقدة» باعتبارها عصية على الحل ، ومن ناحية أخرى ، تدعونا كلماتها (وقد رأينا سباستيان منذ دقائق) إلى التوكل على الزمن .

شكسبير يكون هنا قد أنضج الموقف الذي تدور حوله الحبكة الرئيسية ، فيشرع في تنمية الحبكة الثانوية . يُفتتح المشهد بروح من الاحتفالية والانشراح ، وقد راح السير توبي والسير اندرو يهرّجان كل على طريقته ، بينما يساهم «المهرج» بلَغْوه الحِرفيّ وبأغنية تُدخل الحب ، وهو موضوع المسرحية الأول ، في مشهد حياة الرغد هذه . والأغنية تؤدي إلى أغنية تنكيتٍ على الذات ، والتنكيت يؤدي الى دخول ملفوليو . وقد جاء ملفوليو بأوامره من اوليفيا ، ولكنه ينفذها بتلك الغلاظة نفسها التي ابداها حين أعاد الخاتم لفيولا : ويتألف خطابه الأول كله من اسئلة استنكارية عدوانية ، بحيث نُسرّ حين نرى السير توبي يغالبه في الجواب ، ويتألف خطابه الثاني من أضداد حادة اللهجة يجعلها في اسلوبه هو ، وليس في اسلوب سيدته . ولكن السير توبي والمهرّج يتابعان الجدل معه غناءً ، الأمر الذي يغضبه ويجعل كلامه عبارات قصيرة متمرمرة ، ويسقط مرارته أخيراً ، وهو يخرج ، على ماريا . وهكذا يكون قد أساء اليهم كلهم ، فتبدأ مؤامرتهم عليه فَوْر مغادرته المسرح . ومعالجة شكسبير لبقية الحوار ، كما للمشهد كله ، طبيعية وماكرة معاً . وحين يقترح السير اندرو بغباء تحديا مجهضاً للمبارزة يجيبه عليه السير توبي ، فانه يهيىء لتحديه لسيزاريو ، بالضبط كما أن تحرّقه لضرب ملفوليو لأنه بيوريتاني يهيّىء لمحاولته الخائبة ضرب سباستيان . وفي اثناء ذلك ، حين تدلي ماريا بخطتها الأكثر وعداً ، فانها تذكّرنا ضمنا بأن اوليفيا فقدت الكثير من هدوئها بعد لقائها بفيولا ، لتفسّر السبب في ارسالها ملفوليو لايقافهم عن الغناء . وهكذا تتصل المشاهد ، ويقوى الإقناع ، ويُخفىٰ الطريق المباشر لهذا المشهد (في تقدمه باتجاه مشهد الرسالة في ٢ ، ٥) ويتكرر القول إن موطن الضعف في ملفوليو هو زهوه بنفسه ، وهو الذي يتكشف عنه بشكل فاضح عندما يلتقط الرسالة المزوّرة . وعندما تذهب ماريا ، يعود الفارسان إلى دأبهما المعهود ، الشرب ، ولكن ليس بدون تذكيرنا

اكثر من مرة بالتقدير المتبادل بين السير توبي وماريا ، وبمحاولة السير اندرو أن يخطب اوليفيا ، بلا طائل .

[٢ ، ٤]

تنتقل المسرحية من هزيع الليل الأخير في منزل اوليفيا إلى الصباح في منزل اورسينو ، من خطيب أبله إلى خطيب نبيل ، من « المواء والعواء» إلى «الأغنية القديمة العريقة» . وهذه اول مـرة نرىٰ فيهـا فيولا مـع اورسينـو منذ أن أفصحت لنـا عن حبها المكتـوم في عبارة جـانبيـة ومونولوغ . وبالتالي فان الذي سيشغل اهتمامنا اكثر من غيره هو مدى نجاحها في الاستمرار بإخفائه عنه .

والتأخير الناجم عن البحث عن المغني يتيح لهمـا حوارين اثنـين عوضاً عن حوار واحد : ويتحقق التوسع في الموضوع دون خوف من السأم ، وتعبّر فيولا عن حبها تحت غطاء من المداورة في طريقتين : كأن يكون حب سيزاريو لسيدة من عمر اورسينو وشكله ، وكأن يكون حب أخت سيزاريو لرجل لم تخبره به قط . وفي اثناء الحوارين ، كما في اثناء المشهد الأول من المسرحية ، تستمر الموسيقى العـاطفية ، مشجعّـةً كليهما على الإفصاح عن مشاعرهما . وكالضد لهذه الروح السائدة من عواطف الهوىٰ ، يُسمح للمهرج بسخريته الناعمة من كآبة اورسينو وتقلبات مزاجه . واذ نجد الحوار أشبه بـالتَّفْتا والجـوهرة الملـونة ، تتوازن المفارقة الدرامية برهافة بين الفكاهة (في عدم معرفة اورسينو أن سيزاريو امرأة تحبه) وبين اللوعة (في عدم قـدرة فيولا عـلى إعلامـه بحقيقة الأمر) .

وتأكيد المشهد هو بالطبع علىٰ فيولا ، لأننا سبق أن علمنا كل مايمكن أن نعلمه عن حب اورسينو لاوليفيا . وهي لا تقول الكثير قبل الأغنية ـ لاتقول إلا مايكفي لجعل اورسينو يتفوه بملاحظات تعميمية ، ينهيها

بقول يلمح إلى حزنها الكامن ، ويكون مقدمة للحـزن الأبعد الـذي في الأغنية . أما في الحـوار الثاني فتقتـرب جدا من الكشف عن حبهـا وهويتها فنكاد لبرهة نتوقع أنها ستفعل ذلك بالضبط :

فيولا : نعم ، ولكنني أعرف ـ
الدوق : ماذا تعرف؟
فيولا : كل المعرفة أيَّ حبّ تكنُّهُ النساء للرجال :
والحق ، أن قلوبهن صادقة كقلوبنا .
فقد كان لأبي ابنةٌ أحبت رجلاً ....

ولكن السطر مايكاد يكتمل حتى يزول الخطر مرة اخرى . وفي السطر التالي نجد فيولا تستمر في التوهيم بأنها مع الكـونت تتحدث حـديث الرجل للـرجل عن الحب والنســاء ، وفي السطر الثــالث تبدأ بـرواية حكايتها كأنها حكاية امرأة أخرىٰ . وكبحها لنفسها يضيف إلى الألم والأسى اللذين في الاسطر اللاحقة : وتختتم كلامها بشيء من التفكّه وهي تطلق تعميماً من عندهـا بشأننـا «نحن الرجـال» وتصرّفنا . وسؤال اورسينو ،

ولكن هل ماتت اختك حباً ، يافتى؟

يعبر عما هو اكثر من مجرد فضول : لقد تأثر بالحكاية وبروايتها ، وفي تعاطفه المزدوج هذا مع مبعوثه ومع أخت مبعوثه ، يدنو بأكثر ما يتيح له الوضع من حب فيولا نفسها . ويكون جوابها :

أنا كل ما في بيت أبي من بنات ،
وكل مافيه من إخوة أيضاً ـ ومع ذلك ، لست أدري.

والسطر الأول قد نتوقعه ، أمـا الثاني ، وليس في المشهـد ما يـوحي

بالتمهيد له ، فيعمق الإحساس على نحو رائع : إنه اكثر من مُذكرٍ لنا بموضوع «التوأمين» ؛ فهو يعبر عن حسّ الضياع والوحشة ، ولكنه في الوقت ذاته يصل إلى الأمل وعودة الحيوية ، ويقود إلى الاسطر النشطة التي تنهي المشهد ، ومنه تنطلق فيولا ثانيةً إلى منزل اوليفيا .

[٢ ، ٥]

بتضادٍّ قويّ آخر ، يعود الفعل هنا إلى المؤامرة المدبرة على ملفوليو . وهذا المشهد ، كالمشهد السابق المختلف جدا عنه متنوِّع ، ومطوَّل ، ومنمًّى لأكثر مما نتوقع . فملفوليو ، قبل ان يرى الرسالة (بل قبل ان نراه) ، مستغرق في أحلام يقظته الكبيرة والطموحة . ومنها ليس فقط زواجه من اوليفيا فيصبح بذلك الكونت ملفوليو ، بل قدرته ايضا من مركزه الشامخ عندئذ على تعنيف «قريبه» توبي . ولذا فان السير توبي يضيف فكاهة غير متوقعة إلى المشهد بحنقه العنيف على الكلام الذي ما كان يتوقع أن يتنصت إلى مثله . والرسالة نفسها انما هي وقود يضاف إلى مخيّلة هي اصلاً ملتهبة . غير أن لغزها الشعري تُبطىء ملفوليو إلى تأنٍّ مضحك ، يجعله يتقدم نحو معناها بحركة السلحفاة . ويتلو ذلك اسطر نثرية يُفترض من الشاهدين ان يتذكروها حين يُستشهد بها (٣ ، ٤) ، ويعاد الاستشهاد بها (٥ ، ١) . وهي بعد اعلان الحب من مجهول ، تضيف للمحبوب أوامر ـ بمعارضة السير توبي (نكاد نتمنى لو نرى هذا اللقاء المتخيَّل!) وارتداء الجوارب الصُّفر ، وتقاطع الرباط فيها ـ وملفوليو ينوي تنفيذها كلها «بسرعة ارتدائها» : «الحمد لجوبيتر ونجومي الطالعة! ... هنا حاشية لاحقة : ـ

«لابد أنك تعرف من أنا . فاذا رضيت بحبي ، أفصح عن ذلك بابتسامك . ابتساماتك تليق بك جدا ، ولذا كلما كنت في حضرتي ابتسم دائماً ، ياحلوي العزيز ، أرجوك .»

وإذ يسرع ملفوليو في خـروجه ليتـأكد من اوليفيـا والجاه اللـذين في انتظاره ، يتنازل السير توبي طوعاً عن حريته لماريا ، ويتبعـه في ذلك السير اندرو ـ الذي يبدو أنه ينسىٰ أنه خطيب اوليفيا . فالجو كله جو مرح وضحك ، ويوحي بأن ثمة مشهداً سيلحق به لايقل عنـه مرحـاً وضحكاً .

[٣ ، ١]

تكرِّس المشاهد الثلاثة الأولى من الفصل الثالث بصورة رئيسيـة للتهيئة للمشهد الرابع ، الذي هو نهاية الفصل وذروته .

تتبادل فيولا التوريات مع المهرج ، وفي هذا التبادل مايوحي بـأن الممثلين يعودون إلى «تحمية» أنفسهم بعد وقفة الاستراحة المألوفة في المسرح . وهو لايضيف شيئاً إلى الحبكة ، وملاحظة المهرّج أن «التهريج يجوب الكرة الأرضية كالشمس» قد تكون مهمة وقد لاتكون . وضرباته الجانبية بشـأن اوليفيا ، واورسينـو ، وفيولا نفسهـا إذ يتحدث عن «حكمتها» ، كلها جـزء من «الفصل» المتـوقّع من المهـرج المحترف ، تذكرنا ببرهانه على ان اوليفيا بهلول في ١ ، ٥ ، و بمديحـه الساخـر لاورسينو في ٢ ، ٤ (ولو ان كلتا الملاحظتين واردة) . وهكذا قـل عن تهكمه على الـزواج (وهو حتمـاً ليس موقف المسرحيـة من الزواج) ، ووقاحته في الخطاب حين يقول : «غير أنني في ضميري لا أبالي بـك ، ياسيدي .» هذا كله يتفوَّه به المهرج دونما نية سيئة ، لأن فيولا تتقبّله ، وتنقده مالاً مكافأة عليه حين تطلب اليه التوقف ، وفي مونولوغها تمتدح «حكمته» في جعل نكاته تنسجم مـع سامعـه . فالفصـل الثالث هـذا يستـدعي الوجـه المرح الحيـوي في شخصية فيـولا ، وليس الوجـه العاطفي الملوَّع . وهكذا تبدأ نبرة الفصل منـذ مطلعه (حـين يتمنى المهرج لها لحية ، تشير هي الى حبها المكتوم بجـواب ساخـر خفيف الظل) ، وتبقى هذه النبرة سائدة عندما يخاطبها السير توبي والسير

آندرو . وحين يبالغ السير توبي في طريقته في الكــلام ، يهيىء المجال للمزيد من التوريات الفكهة ، وينتقل بنا الجو بيسر إلى طريقة فيولا في المخاطبة ـ وهي التي يعجب بها السير اندرو ، ثم تكون فيما بعد السبب في غَيْرته .

وحــين تختلي اوليفيـا بفيولا ، تتـراجع الكيـاسة في الكـلام أمام الصراحة . فتدفع اوليفيا عنها الإطراء الـرسمي ، وتعلن عن حبها ، وتترجى الجواب . والمرأة التي تثير الشفقة في هذا المشهد ليست فيولا ، بل اوليفيا ، إذ تحمر خجلاً من تجرّؤها في ارسال الخاتم ، وتكافح من أجل تحمل عدم المبالاة من فيولا ، وفي النهاية تتدفق تعبيراً عن هيامها . وفيولا تشفق عليها ، فعلاً . ولكان وضعها مؤلماً حقاً لمن يشاهده لو ان شكسبير لم يسيطر على العاطفة بأبيات من الشعر تذكرنا بمسرحيته «حلم ليلة في منتصف الصيف» ، ويقدّم لها بحوار يتراوح بين الإبهام والإفصاح ، مركزاً على المفارقة المتكررة في تنكرّ فيولا («أنا لست من أنا») ، ومنهيا المـوقف بكلام شعـري رقيق ، يزيـد من التأكيـد على المفارقة .

[٣ ، ٢]

يشجّع السير توبي صديقه السير اندرو على ارسال تحدي المبارزة إلى «مبعوث الكونت الفتيّ» ، وتخبرنا ماريا ان ملفوليو راح ينفذ كل امر ورد في الرسالة ، وانه الآن في طريقه إلى اوليفيا . ومع أننا نُذكرَّ ثانية هنا بأن السير توبي يستخرج نقوداً من السير اندرو (ولذا فمن مصلحته ان يحوّل يأسه إلى منافسة) ، فان مشروع المبارزة التي يدعو إليها ليس إلا مقلبا يريده للضحك والتندرّ ، ويغدو الإيقاع بملفوليو ، بالقرينة ، مقلباً آخر للغرض نفسه . فالسير توبي وفـابيان يُـدعيان لا لـلانتقام بـل للاستلقاء كل على قفاه من الضحك ـ وهي دعوة موجهة ضمناً للجمهور المشاهد أيضاً .

[٣ ، ٣]

لقد تبع انطونيو سباستيان إلى مدينة أورسينو ، كما كان قد عزم في ٢ ، ١ . وولاؤه (وله عذر فيه من اهتمامه بسلامة سباستيان ، فلا يبدو خَرَفاً منه) وامتنان سباستيان يؤكدان ثيمة الصداقة، فتصبح (على النحو الذي تعالجها عليه المسرحية) وجهاً آخر من اوجه الحب . والشعر المستخدم في حوار الرجلين يعبّر عن حماسهما كليهما ، ويلائم جدية الخطر الذي يتهدد انطونيو . وما نعرفه من سيرته يشير الىٰ انه رجل شجاع ، مندفع ، ولكنه غير خارج على القانون ، وهو ماسوف يحتاج إليه الفعل في المستقبل . وفي نهاية المشهد يعطي سباستيان كيس نقوده ـ وهو أمر لن ننساه ، ولكنه لايكشف عن شيء قبل أوانه . وبما أننا في المشهد السابق لم نر فيولا ، فاننا لانتوقع وشيكا حدوث خطأ في الهوية . وحتى امتنان سباستيان ، الذي يُنذر بتهمة العقوق التي سيوجهها اليه انطونيو فيما بعد ، نراه قبل ان يتسلم كيس النقود ، ويُفصل عنه بالقصة التي يرويها انطونيو .

[٤ ، ٣]

يستغل هذا المشهد المفارقات الدرامية التي دأب شكسبير حتى الآن تهيئتها . وهو يتألف من أربعة مواقف رئيسية :

أولها ، الموقف الذي يكون فيه وهام ملفوليو مركزياً . وثانيها ، الموقف الذي تكون فيه غفلة اوليفيا عن هوية سيزاريو مركزية . وثالثها ، الموقف الذي تكون فيه غفلة فيولا والسير اندرو عن حيلة توبي مركزية . ورابعها ، الموقف الذي يكون فيه توهم انطونيو بأن سيزاريو هو سباستيان مركزياً .

أما الموقف الثاني ، فلم يبق مجال لتطويره ، وهو يعاد ادخاله كوسيلة ضرورية للوصل بين المواقف الثلاثة الأخرى[1].

لقد سبق أن استمتعت ماريا بفكرة مجابهة اوليفيا المكتئبة بملفوليو المتبسم (٣ ، ٢ ، السطر ٧٩) . والسبب الحقيقي في اكتئاب اوليفيا حاليا يزيد من استمتاعنا ، لأننا نعرف أنها الآن واقعة في الغرام ـ ولكن ليس مع ملفوليو ، كما هو يتوهم :

أنا مثله مجنونة ،
اذا تساوى الحزن والمرح في الجنون .

إنه لقاء كوميدي صرف ، بالطبع ، رغماً عما تعترف به من حزن ، وهو ممسرح باقتصاد وحيوية . ونغمته الاساسية هي تأكد ملفوليو العنيد من ذاته : فهو لايلاحظ ولو لهنيهة أنهم يجعلون منه حماراً . ومناجاته لنفسه تدعنا نتمتع بها حين نتذكرها وتجعلنا نتوقع صدامه مع السير توبي :

وهي ترسله إليّ عن قصد ، لكي أظهر له بمظهر العناد ، لأنها تحرّضني على ذلك في رسالتها .

ولكن حين يأتي السير توبي ، إن كنا نتوقع الشراسة منه ، فانه يعطينا ماهو اكثر اضحاكاً بكثير : دبلوماسية ومداراة مصطنعة . ويسمح لملفوليو ان يتركنا وهو يتبختر . ولا نراه حين يقتادونه إلى الغرفة المظلمة ، بدعوى أنه قد جُنّ ، ولا يقلقنا ان نعرف كيف ومتى نُفِّذ قرار السير توبي ، لأن الحادثة كلها فنتزة ظاهرة ، واكبر من الحياة بكثير :

---

(١) ولذا فان القسم الاكبر من الحوار يفترض فيه ان يجري بعيداً عن الخشبة ، فيحرر ذلك شكسبير من ضرورة كتابته ، كما يتيح له ان يبعد اوليفيا ويجعل السير توبي يعالج ملفوليو . وفي نهاية ٣ ، ١ لم يكن ثمة اي ايحاء بأن فيولا تريد رؤية اوليفيا مرة اخرى (بل العكس هو الصحيح) ، او ان اوليفيا سترسل في استدعاء فيولا إليها .

«لو مُثِّل هذا الآن على مسرح ، لشجبته بأنه رواية غير محتملة ،» كما يقول فابيان .

وفي هذه اللحظات يدخل السير آندرو ليقول : «هاهو التحدي . اقرأوه .» ونكاد لا نُعطي مهلة لحظة واحدة بين العبث الواحد والعبث الذي يليه .(١)

هنا يكون الشغب الذي يثيره السير توبي هو القوة المحركة في المشهد : فلئن تكن ماريا هي التي ابتدعت المكيدة للايقاع بملفوليو ، فان السير توبي الآن «يخرجها» هي والمبارزة معاً . فيروح في وصف الخصم الواحد للخصم الآخر بمبالغات مبتكرة . وفزع السير اندرو يغدو مضحكاً ، ويجعل منه موضع النكتة ، لأنه هو الذي ارسل التحدي . اما فيولا فتبدي قلقاً انثوياً متوقعاً ، ولكنه ليس رعباً نخشىٰ عليها منه . ورغم ذلك ، ورغم علمنا بأنها ليست في اي خطر من رعديد كالسير آندرو ، فاننا نتنفس الصعداء عندما تُلغى المبارزة : فالغرض منها ، بلغة الشخصية الكوميدية (إبراز السير اندرو كَمضْحَكَة) ، قد تحقق ، ولسوف يُحرِج الجميعَ أن نرى فيولا مضطرة إلى إشهار السيف . والسبب الآخر لتنفسنا الصعداء في اللحظة التي يكاد يشهر فيها كلا المبارزين سيفه هو ما تقوله فيولا : «وقاني الله شرّه! أقل شيء سيجعلني أعلن لهم كم ينقصني من الرجولة .» ولم يخطر ببالنا حتى هذه اللحظة أن المبارزة ستفضح تنكر فيولا ، وهو أمر لانريده . إننا نريد للعقدة أن تُحلَّ ، لا أن تُقطع .

ولذلك ، فان تدخل انطونيو يأتي في اللحظة التي فيها نرحب به ، لأكثر من سبب . إنه تدخل يريحنا . وهو مفاجأة . وهو بارع ، لأنه يبدأ بالربط بين مغامرات فيولا ومغامرات سباستيان . وليس هذا كل ماهناك . فما ان يظهر انطونيو حتى يدخل الضابطان لإلقاء القبض عليه ـ وهذه مفاجأة طريفة ، رغم انه أخبرنا سابقاً بامكانية هذا الخطر

(١) ولكن ثمة مهلة كافية لكي يطمئننا السير توبي بقوله إنهم سيرحمون ملفوليو عندما يفرغون من هذا اللهو به ...

في ايليريا ، وهي تقلل بعضاً من متعتنا حين ندرك أنه حسب فيولا هي سباستيان . وحين يطلب الآن من فيولا ان تعيد اليه كيس نقوده ، وتنكر فيولا اي علم لها بـه ، يفترض ان تكـون ردة الفعل العـاطفية فينـا مختلطة . فأنطونيو رجل ذو مبادىء ، وهو صديق محب ، وغضبه يثير تعاطفنا ـ ولكننا نعي وعيا قويا أن القضية كلها قضية خطأ وقع ، بحيث يكون حتى في انخراطنا عاطفيا معه عنصر من الانفصال والموضوعية . وفضلاً عن ذلك ، فاننا مانزال نرى الموقف كله من وجهة نظر فيولا (ولو اننا لانشاطرها حيرتها) ، ولذا نرضى بـأن نترك أنطـونيو لاكتشـافه الحقيقة فيما بعد ، وبأن نقاسم فيولا فرحتها في بدء أملها في سلامة أخيها .

وفي أسطر المشهد الختامية تعود الكفة فترجح باتجاه الكوميديـة والضحك . وبما أن السير اندرو لن يسمح له بضرب فيولا ، فان عليه الآن أن يذهب لمجابهة سباستيان .

[٤، ١]

هذا المشهد يُعجِّل بالمجابهة. والمهرج مخاطب لسباستيان أجيـد اختياره: وحدّته الطبيعية تعبـر عن ذاتها بـالمفارقـات (وهي حقائق بلاوعيها الضاحك: «لا، أنا لا أعرفك...»). وهكذا فإنه يستنفد صبر سباستيان، ويضعه في حالة نفسية تؤهله للتعامـل مع السـير آندرو، ويفيدنا بأنه يستحضر اوليفيا لترى الشجار. ويجيب سباستيان على تحدي السير توبي بشجاعة، وتَصرُّفه اوليفيا باحترام وكرامة. ورغماً عن استمـرار الجو الكـوميدي في ظنهـا أن سبـاسـتيـان هـو فيـولا (او سيزاريو)، الأمر الذي يدهشه، فان المشهد القصير ينتهي بالمرح والوئام. ومـا تكاد أخطـاء الهويـة تبدأ، حتى يبـدأ أيضاً التـلاحم الرومانسي أيضاً.

[٢، ٤]

وفي هذه الحالة ، يبدو مشهد سَجْن ملفوليو مشهداً ترويحياً مقحماً عن قصد . وهو مشهد المهرج ، في الواقع ، اكثر منه مشهد ملفوليو . ففي حوار «فيثاغورس» ، مثلاً ، يكون اهتمامنا في كيف سيدبّر المهرج أمره بالجواب على مسائل عقلية ، وكلامه من خلال النافذة يهيىء منفذاً لتهريجه ينطق به وكأنه عين العقل ! وتراوحه البارع بين شخصية الكاهن السيرتوباس وشخصيته هو ، يسترسل بالمشهد بخفة وفكاهة ، ولكن هذا الجزء من المسرحية ، كما نرى من رغبة السيرتوبي في الانتهاء «من هذا المقلب» ، يسمح له بالتواني إلى مايتخطى ذروته في ٣ ، ٤ ، ولو ان الرسالة التي يوشك ملفوليو على ارسالها الى اوليفيا تجعلنا نتوقع منها انفجاراً أخيراً من الفكاهة الكوميدية .

[٣، ٤]

يفتتح المشهد بمونولوغ سباستيان ، الذي يستأنف كلامه الجانبي في ختام ٤ ، ١ ، في مزجه بين الدهشة والفرح في صور شعرية عن «الشمس الرائعة» و «هذا الفيض من الحظ» . وامتداحه لما رأى في اوليفيا من «النعومة ، والفطنة ، والقرار» يلّون كلامها ، حيث نجد ان تعجلها الزواج أقل أهمية بكثير من اخلاصها وتدينها ، اللذين تباركهما السماء . لابد لهذا المشهد من ان يكون قصيراً ، غير أنه محكم في مكانه .

[٥ ،١]

يتألف الفصل الأخير من مشهد عظيم واحد . وهو يبدأ بشيء من الخفة نثراً : وتدخل رسالة ملفوليو في المشهد لالتذكرنا بقدر ماتدخل لجعل المشهد يتحرك بهدوء ، كتمثيلية المهرج المعهودة امام اورسينو ، وهي التالية لذكر الرسالة . فاللطف الذي نعرفه عن اورسينو ، ومـا يرافقه من رحـابة الصـدر ، انما هـو الضد للعـواطف العنيفة التي سيضطر قريباً إلى لإفصاح عنها ، وحواره مع انطونيو (الذي يؤتى به أمامه) يبدأ في التهيئة لهذه العواطف ، فيكون اورسينو صارماً ، ولكنه لم يغضب بعد . ويعترف بسخاء وبلاغة بشجاعـة عدوه فيمـا مضى («حتى ان الخاسرين انفسهم والحاسدين منا أطلقوا اللسان/ إعلاناً عن شرفه وشهرته») . ويردد انطونيو تهمته ضد سباستيان المزعوم ، مـع هذا الفـارق عما ورد في ٣ ، ٤ : كـلامه هنـا يعيد وصف تحطم السفينة ، بحيث نبدأ بالاحساس بأن العجلة قـد دارت أخيراً دورة كاملة . و«الأشهر الثلاثة» التي يصر انطونيو واورسينو كلاهما على انها انقضت منذ ان بدأت صحبتهما لهذا الفتى تبدأ بتقريب لحظة الحل الأخيرة ، عن طريق مافيها من تنـاقض لابد ان يؤدي الى اكتشـاف الحقيقة .

ويمنع دخولُ اوليفيا متابعةَ الأمر قبل الأوان («ولكن المزيد حول هذا الأمر بعد قليل ..») ويستبدلها بألم أخير في عواطف الشخصيات . إن رفضها النهائي لأورسينو يستعجل من انفجـاره الساخط : ويكـون اندفاعه الأول باتجاه قتلها (ولكن قوله استدراكاً «لو هان الأمـر على قلبي ..» يدل على أنه يرفض اندفاعه هذا حتى قبل أن يعبر عنـه) ، ويكون اندفاعه الثاني باتجاه قتل فيولا :

لسوف أضحي بالحَمَل الذي أُحبّ
نكايةً بقلبِ غرابٍ في صدر حمامة .

فتستجيب فيولا لحالهِ ولكلامه بقولها :

وأنا كليّ فرح ورغبة ، وتهيؤ
للموت ألف ميتة ، لأحقق لك راحة البال .

هـذا بالطبـع كلام مسرحي ، بـل ميلـودرامي ، ولكنـه عنصر أثبتت الكوميديا الرومانسية الشكسبيرية أنها تستطيع هضمه جيداً . ورغم أن المسرحية بكاملها تؤكد لنا أن هذا التهديد لن يُنفَّذ ، فأن المسرحية بكاملها تطالبنا بأن نحمله عـلى محمل الجـد ، لأن هذه اللحظـة هي اللحظة السامية التي قد تضحي فيولا فيها بنفسها لمن تحب . ويجعل اسلوب شكسپير القبول سهلاً هنا ، لأن الأبيات الثنائية المقفاة التي تنهي كلام اورسينو المغضب الدافق شعراً مـرسلاً تبلـور العواطف وتُنئيها في آن معاً : إنها تحدد الموقف ، وتثبّته في لوحة فنية . وفي اللحظة التالية نجد أننا قد عبرنا الأزمة الآنية ، ومرة أخرىٰ تسيطر الثنائية المقفاة (في الأصل الانكليزي) على استجابتنا :

اوليفيا : أين أنت ذاهب ياسيزاريو ؟
فيولا : في إثر هذا الذي أحبّه
اكثر من عينيّ هاتين ، اكثر من حياتي نفسها ،
اكثر ، اكثر بكثير ، من اية زوجة سأحبها .

وبهذا السطر الأخير نكون قد عدنا إلى كوميديا الموقف ، وصرنا عـلى مرأى من الهدف ، لأن هذا الكلام هو الذي يدفع اوليفيا إلى الكشف عن زواجها . بيد أن كشفها هذا لايطلق في الحال التوتر كله : انما أقوال الكـاهن الرصينـة هي التي تشدد من انتبـاه اورسينو لحقيقـة هذا الزواج ، وعندما يتكلم مرة أخرىٰ ، يكون الاحتدام الملتهب قد تـرك وراءه غضباً يتوقد كالجمر ، وهو لو استمر لأوجد اضطراباً بسبب فيولا

لم يوجده حتى تهديدها بالموت ، غير أننا الآن نستطيع ان نتمتع بورطة فيولا الحائرة بين اورسينو واوليفيا ، رغم أننا في انتظار دخول سباستيان .

ولكن الذي يدخل هو السير أندرو ، وهو يتوجه إلى اوليفيا برجائه أن يرسلوا جرّاحاً لمعالجة السير توبي (الذي أدماه سباستيان ، وأندرو يحسب انه سيزاريو ، او فيولا المتنكرة) ورؤيته فيولا امامه الآن من أبدع المواقف الكوميدية في المسرحية («عجيب والله ، إنه هنا! ..») لأنه جاء تواً هارباً من سباستيان بأسرع ما تحمله ساقاه! وتتجه حيرة فيولا الآن نحو السير آندرو ـ وينحل التوتر السابق كله فوراً . وقد دبّر شكسپير المشهد برمته ببراعةٍ ، وأتاح المجال لظهور السير توبي ظهوراً جيداً للمرة الأخيرة ، ولاختفائه نهائيا مع زميله السير اندرو على نحو مؤثر .

واعتذار سباستيان عن جرحه السير توبي يجعله يذكر زواجه (من اوليفيا) عفوياً ، ومع ذلك فان دخوله لايؤدي إلى فورة من الشروح والتفاسير بل إلى انضمامه اولاً إلى انطونيو (ويجد انطونيو في حب سباستيان عزاءً عن أحزانه في لحظة واحدة) ، ثم إلى اخته فيولا ـ التي لايراها إلى ان توجّه دهشة الآخرين انتباهه إليها . ويفرح الاثنان بهذا اللقاء أخيراً ، لولا ان غمرة الفرح يشوبها بعض الغموض ، بل بعض الرهبة . إلا أن طول هذا الحوار ، بعودته إلى الجمال والرومانسية بعد «فصل» السير اندرو المضحك والمقحم على الجميع ، يتيح لاوليفيا الوقت لكيما تعترف لنفسها ، وهي صامتة ، بأن غلطتها كانت غلطة سعيدة (وكلام سباستيان هنا هو الذي يفصح عن ذلك نيابة عنها ، وذكره لعذريته يعزز من الجمال والنقاء اللذين اضفاهما شكسپير عن قصد على زواجهما) . وهو يتيح أيضاً الوقت لأورسينو لكيما يبلغ ، وهو صامت أيضاً ، ذلك الوضع النفسي الذي يستطيع فيه أن يطلب الزواج من فيولا (ومرةً اخرى نجد أن التأكيد على حب فيولا له ـ وهو أمر وثقنا

منه منذ البداية ـ هو الذي يسهّل عليه ان يصدق تحوله عاطفياً نحوها) .

ويبقى من القضية كلها امر واحد لم نفرغ منه : تنوير ملفوليو بما حدث . يثار الموضوع حين يُذكر ان الربان قد سُجن بدعوى رفعها عليه ملفوليو ـ وهذه علاقة يختلقها شكسپير دونما حياء ، بحيث يضحكنا بافتعالها[1] ، ولو أنها تذكّرنا ، على نحوما ، برداءة خلق ملفوليو ، فتهيىء تبريراً لاحقاً للمكيدة التي أوقع فيها . والنبرة الاساسية في رسالته (التي تفسح المجال للمهرج لكي يرينا مواهبه مرة أخرىٰ) هي نبرة السخط . والسخط ، دون غيره ، هو الذي يميّز كلامه حين يحضر أمامنا . وشعره المرسل هنا (وهو الشعر الوحيد الذي يفوه به ملفوليو في المسرحية) يضاهي اسلوبه الجدلّي العدواني ، وينتهي ، من خلال تفسيرات اوليفيا الهادئة والمهادنة ، الى طلب فابيان ، بطريقة تليق بالرجال ، أن يُعلن العفو عن الجميع حفاظاً على التناغم والوئام «في سعادة هذه الساعة» . لماذا يسمح اذن للمهّرج بسخريته فيؤكد عنصر الحقد في «المقلب» الذي دُبِّر لملفوليو ، بعد أن أكد فابيان عنصر الدعابة فيه؟ ثمة تفسيرات متباينة ممكنة : إنه يَصْدُق على الحياة ؛ إنه يكمل رواية فابيان التفصيلية للمقلب ، إنه يوحّد المسرحية بتذكيرنا بشجار ملفوليو والمهرّج عند ظهورهما الأول؛ إنه يتيح لملفوليو عبارةً قوية أخيرة يقولها عند خروجه ، يبدي فيها غضبه العارم (وهو أمر ينسجم مع شخصيته اكثر مما ينسجم معها اي تسامح كريم) . وخروج ملفوليو غاضباً لايعكّر جوّ المرح العام ، بل يزيد منه باضافة شيء من الحّدة إليه (وما من ريب في أن عبارة اوليفيا «لقد عومل أسوأ المعاملة» تقولها بمرح كبير) ، وهو يبدو أنه ليس اكثر من عائق مؤقّت للطيبة التي عمّت الجميع نهائيا . ومن أجل هذه الطيبة نرضى بقول اورسينو المتفائل : «الحقوا

---

(١) اختلاقات من هذا القبيل ترد في النهايات من عدد من كوميديات شكسبير ، كما في «تاجر البندقية» و «كما تهواه» وغيرهما .

به ، والتمسوا الصلح معه .» بل ان خطاب اورسينو كله مليء بالتناغم ، اذ يتطلّع الدوق إلى «الفرصة الذهبية» التي فيها

سيقام قرانٌ قُدُسي
بين أرواحنا العزيزة ،

ويمنع عنا الوقار الزائد باشارته شبه الضاحكة إلى تنكّر فيولا ـ وهي مذكِّرتنا الأخيرة بالمفارقة الدرامية التي سادت المسرحية . وكلماته الختاميّة في آخر سطرين له تضع لمسة الكمال على هذه المسرحية المؤثرة ، اللعوبة الخيال ، والجميلة جداً .

أما أغنية المهرّج فهي الابيلوغ ، الخطاب الذي يلي النهاية . وهو يضادّ لوناً ومعنىً كلمات المسرحية الختامية ، وبذلك يهيّىء الجو لجمهور المسرح بأن يخرج تاركاً وراءه عالم الوهم الجميل الذي خلفته كوميديا شكسبير الرومانسية . أما هل يفعل هذا الابيلوغ الكثير او القليل غير ذلك ، فأمر مازال النقاد في جدل حوله ، ولن ينتهوا ، وكل ماسوف اساهم به في هذا الجدل هو أن اذكّرهم بأن البيت الأخير من الأغنية يقول :

وسنسعىٰ لإمتاعكم كل يوم ..

٥ ـ «الليلة الثانية عشرة» في المسرح

انتقينا التفاصيل في الصفحات التالية بتركيز الهم ، اولاً ، على التقلبات التي عرفها نص شكسبير في المسرح ؛ وثانياً ، على التاريخ

العام لتمثيل هذا النص على الخشبة ،مع اشارة خاصة إلى الديكور والازياء ؛ وثالثاً ، على التأويلات المسرحية المتباينة للمسرحية ، ولبعض المشاهد والشخصيات بالذات .

- ١

الاشارة الموثّقة الوحيدة لتمثيل «الليلة الثانية عشرة» إبّان حياة شكسبير هي تلك التي اوردها جونماننغهام حين ذكر مشاهدته لها في «ميدل تمپل» مساء الثاني من شباط عام ١٦٠٢ . وقد قدمها في البلاط «رجال الملك» يوم ٦ نيسان ١٦١٨ (بعنوان «الليلة الثانية عشرة») ويوم ٢ شباط ١٦٢٣ (بعنوان «ملفوليو») . وعندما افتتحت المسارح مجدّدا بعد استعادة الملكية ، كانت «الليلة الثانية عشرة» من ربرتوار شركة دافنانت (دوق يورك) ، وكان يجري تقديمها يوم ١١ أيلول ١٦٦١ ، حين شاهدها الملك شارل الثاني وكان بيبس أحد النّظارة ، وقد رآها بيبس مرة أخرى في ٦ كانون الثاني ١٦٦٣ وفي ٢٠ كانون الثاني ١٦٦٩ . ومن المحتمل أن ماشاهده (لانملك نصّاً باقياً من تلك الفترة) كان اقتباساً أعدّه دافنانت . وفي عام ١٧٠٣ نشر شارل بيرنابي مسرحيته «الحب المخان : أو ، الخيبة المفرحة» ، وقال في مقدّمته : «البعض من حكاية هذه المسرحية نقلته عن شكسبير ، وكذلك نقلت حوالي خمسين سطراً عنه» ، وهي تشمل كلمات الافتتاحية وكلام فيولا عن تمثال الصبر . لم تنجح مسرحيته ، وهي بلا أهمية في تاريخ «الليلة الثانية عشرة» في المسرح ـ إذ غيّر «المؤلف» خطتها بحيث نكاد لانتبيّن الأصل ـ ولكن لها بعض القيمة في أنها تؤكد الاتجاه اللاشكسبيري الذي ساد العصر ، على الأقل بالنسبة للكوميديا الرومانسية الشكسبيرية (وكان رأي بيبس في «الليلة الثانية عشرة» سلبيا) . أما كوميديا شكسبير بالذات ، فقد أهملت طويلاً ولم تعد إلى المسرح اللندني إلا في عام ١٧٤١ ، حين قام ماكلين بدور ملفوليو في مسرح دروري لين ، واستمر تقديمها بانتظام بعد

ذلك حتى عام ١٨٢٠ ، حين استبدلت بنصّ مغاير جدا في انتاج موسيقي ابتدعه فردريك رينولذر (الذي كان في عامي ١٨١٦و ١٨١٩ قد قدّم كذلك اعدادات «اوبراليه» لـ «حلم ليلة في منتصف الصيف» و «كوميديا الأخطاء»)فأقحم فيها «الأغاني ، والرقصات ، والجوقات» التي اختارها من مسرحيات وقصائد اخرىٰ لشكسبير ولحّنها موسيقيون مختلفون ، أهمهم هنري بيشوب ، الذي كان مسؤولاً عن التوزيع الغنائي والاوركسترالي .[1] منذ ذلك اليوم لم تتعرض «الليلة الثانية عشرة» لمثل ذلك التشويه الكلي ، ولكنها لم تنجُ من بعض الحذف ، والإضافة ، وتغيير التسلسل . فمثلاً ، الاغنيتان الواردتان في ٢ ، ٣ و ٢ ، ٤ حذفتا من طبعة التمثيل التي أصدرها بيل (وطبعها عن دفاتر التلقين ١٧٧٣ ـ ١٧٧٥) ، مع الحوار الذي في سياقهما ، والمعتاد ان نجدهما (مع أغان اخرى) في اماكن غير متوقعة ، يغنيّها أشخاص غير متوقعين . لن نتوقع اليوم ، مثلاً ، ان نرى اوليفيا تغني ، ولكن الممثلة المسز آبنغتون ، التي مثلت دورها عام ١٧٧١ ، غنّت . وهل يمكن ان نتصور سباستيان يغني ؟ ولكن هنري بيشوب زوّده بأغنية في عامي ١٨١٨ و ١٨١٩ . وفي الفترة المتأخرة نجد اوليفيا ، عام ١٩٣٢ ، تنضّم إلى المهرّج وتغنيّ معه المقطع الأخير من اغنيته الختامية ، وفي ذلك الإخراج نفسه نجد أن شخصاً غير المهّرج يغني اغنية «تعال أيها الموت» أمام اورسينو في المشهد الأول من المسرحية . وقد اعتقد الكثير من القرّاء ان فيولا اراد لها شكسبير في الأصل ان تغني ، لأنها تقول في ١ ، ٢ إن باستطاعتها أن تغني للدوق ، فجعلها المخرجان ادوار وأوتو ديرفينت تغني «تعال أيها الموت» ، وذلك في عام ١٨٩٣ في كارلسروهه . وهذا التغيير ، رغم اعتقادي بخطأه ، كان على الأقل مبنياً على نظرية مستقاة من النص . لقد جُعلت الأغاني ، في زمن ما في أعقاب الفترة «الاوبرالية» ، مجرّد وشي زخرفي ، وهو أمر عاد للظهور في فترة متأخرة

---

(١) وصفها احد المعاصرين يومئذ بانها بائسة يصعب تعداد مساوئها !

في اخراج دالي عام ١٨٩٤ ، حيث يغني موسيقيو اورسينو (في مشهد لاحوار فيه بعد ٣ ، ٤ مباشرة) لاوليفيا اغنية «من هي أوليفيا ، وماهي؟» ، مُحَوّرين بذلك الأغنية الموجهة إلى سيلفيا في مسرحية «سيدان من فيرونا» (والتي مطلعها «من هي سيلفيا ، وماهي؟») والتي وضع موسيقاها الشهيرة فرانز شوبيرت . والحق ان دالي ابتكر سياقاً دراميا وروماًنسيا قد يدافع عنه كأسلوب في الأداء ، ولكنه حين يفتتح المسرحية بمشهدين لتحطم السفينة ،٢ ، ١و١ ، ٢ ، ويُسبقهما بأغنية من مسرحية «العاصفة» مطلعها «تعالوا إلى الرمال الصُّفر هذه» ، فانه يبالغ في نشاز يستحيل الدفاع عنه .

اذا حُذفتَ الأغاني ، او أقحمت ، أو نقلت ، فان ذلك تغيير في النصّ قليل الأهمية نسبيا ، مادام حوار شكسبير وتسلسل مشاهده محفوظين كما هما . أمّا أي تبديل في هذين الاقنومين ، رغم أنه كثيراً مايُجرىٰ بنيّة طيبة ولأسباب قاهرة ، فانه يترك أثراً ظاهراً في المسرحية نفسها . وواقع الأمر أن التغيير اللفظي الذي أجري على المسرحية كان دائماً قليلاً يكاد لايُعترض عليه . ولنا ان نتعاطف مع كمبل عندما حذف الكلمتين -Cas tiliano Vulgo من ١ ، ٣ ، ٤٢ ، لأنهما غير مفهومتين . ونستطيع ان نفهم لماذا غيّر سطري فيولا ، ١ ، ٢ ، ٥٥ ـ ٥٦ وجعل مكانهما الأسطر الخمسة التالية:

سأخدم هذا الدوق .
قدِّمني إليه كفتى يكون من حشمه
نبيل المحتد ، واسمي سيزاريو ـ
هذا الصندوق ، من بقايا أخي الغريق ،
سيزودني بملابس الرجال التي احتاجها .

ـ لأنها تتجنب عبارة فيولا المحرجة في الأصل ، «كأنني أحد الخصيان» ، وتهيىء الجمهور لاسمها المستعار ، وتفسّر كيف عثرت

على ثياب تجعلها في شبه أخيها ـ مع أن هذه النقاط كلها لا أهمية لها ، بل وزائدة . ومما يدلّ علىٰ موقفه حذفه قول ڤيولا : «أكثر ، أكثر بكثير ، من أية زوجة سأحبها» (لعله تصور أن هذا الكلام عبث منها ، وهو يريدها ان تكون جادة في تأكيد حبها لأورسينو) . ومن الممتع ان نلحظ الأسطر التي كتبها وأقحمها في المشهد نفسه (٥ ، ١ ، ٣٨٤ ،) أي قبل الاسطر الختامية بثلاثة أسطر ، بين «لن نغادر هذا المكان» و «سيزاريو ، تعال» :

انصرفا ، أيها الضابطان ،
إننا نعفيكما من مسؤولية السجين هذا .

(يخرج الضابطان)

انطونيو ، لقد أستحققت الشكر منا :
ورعايتك الكريمة لشخص سيزاريو ،
مع أنك لم تعلم عندئذ عمن كنت تدافع بقتالك ،
جدير بحُظوتنا . ولذا سأنسى ، منذ الآن ،
كل سبب للغضب . إنك ذو نفس نبيلة ،
فلتكن دوماً إلى جانب سباستيان صديقاً له[1]

لقد كان إخراج كمبل للمسرحية اول إخراج يُعكسَ فيه ترتيب المشهدين الأولين ، وهو أمر يؤسف له نراه يتكرر بين حين وآخر حتى اليوم . وهناك على الأقل ثلاثة اسباب لتبديل ترتيب المشاهد الأصلي : اولها ، الرغبة في «التشاطر» على فن شكسبير الدرامي . وثانيها ، الحاجة لجعل افراد الجمهور المتأخرين في الوصول يستقرون في مقاعدهم دون أن تفوتهم ـ أو تفوت الآخرين ـ اللحظات الأولى من ظهور الشخصيات الأهمّ في المسرحية : وهكذا فان اخراج دالي عام

---

(١) لايستطيع انطونيو ان يترك المسرح وهو مازال مقبوضاً عليه . يخيّل إليّ ان شكسبير نسي وجود الضابطين (ولعله نسي ايضاً ـ بعد مشهد التعارف بين فيولا واخيها والدوق ـ وجود انطونيو ايضاً .) بوسع اورسينو ان يومىء بصمت للضابطين لكي ينصرفا . ولو ان الحوار ليس فيه مكان يسمح لمثل هذه الايماءة ، او خروج الضابطين ، دون ان يضطرب انتباه الجمهور . ومن هنا ، قد نتساهل مع هذه الاسطر التي اقحمها المخرج ، دون ان نقرّها .

١٨٩٤ افتُتح بالمشهد الأول من الفصل الثاني (انطونيو وسباستيان) قبل المشهد الثاني من الفصل الأول (فيولا) والمشهد الأول من الفصل الأول (اورسينو) . والسبب الثالث هو ان العادة جرت في مسرح القرن التاسع عشر أن المشاهد التي لم تحدّد مكانياً ، نسبيّا ، تُقدَّم امام ستارة امامية مسدلة ، ترفع فيما بعد لتكشف عن ديكور تشبيهي واقعي (كقصر اورسينو ، مثلاً ، ولو ان حاجته لاتدوم لأكثر من اربعين سطراً) .وكان هذا هو السبب الرئيسي ،منذ عهد كمبل فصاعداً ، في أن الكثير من إخراجات «الليلة الثانية عشرة» تبدأ بالمشهد الثاني ، بالسؤال : «ياصحب ،ماهذا البلد؟» وهو سؤال يُسأل عندما لايقوم في المشهد اي مَعْلَم يدلّ على الجواب .

ـ ٢

اتصف مسرح القرن التاسع بتغييرات معقدة للديكور في كل مشهد ، كانت تسبب وقفات كثيرة وطويلة بين المشهد والآخر . فكان الديكور الرئيسي في اخراج بيربوم تري للمسرحية عام ١٩٠١ هو بستان اوليفيا المدرَّج ، نَسخَه المصمم هوز كرافن عن صورة في مجلة «حياة الريف» ، كما يشير السير باري جاكسن إلى إخراج لا يذكر صاحِبَهُ ينتهي «بعرس مزدوج يقام في كاتدرائية إيليريا» . وواقع الأمر أن احتياجات الخشبة الاساسية لمسرحيتنا هذه قليلة جداً : فهي ليس فيها ظهور ممثل من «الأعلى» ، وليس فيها «كشف» او «إخفاء» فجائي ، ولا مداخل ومخارج سرّية ، واذا استثنينا «شجرة البقس» التي يختبىء فيها المتنصّتون (٢ ، ٥) والواجهة الخارجية «للغرفة المظلمة» التي يسجن فيها ملفوليو المتهم بالجنون (٤ ، ٢) ، فأننا في غنى عن الإيحاء بصرياً بالمكان ، وأثاث المسرح ، اذا استعُمل أبداً ، يمكن جعله بسيطاً وقليلاً جداً ، وقد قام وليم پول في عام ١٨٩٥ بعودة اصولية إلى البساطة

الأليزابيثية ، كما فهمها ، ورغم أن ماكس بيربوم لم يتحمس لاخراجها ثانية على ذلك النحو عام ١٩٠٣ ، فقد مهّد پول بطريقته تلك لطـريقة غرانفل باركر في إخراجها عام ١٩١٢ ، حيث جعل الديكور شكـلانياً ومخلخلاً . وقد جعل لقصر اورسينو أعمدة ورديّة ملتـوية كقضبـان الحلوى ، كما جعل لبستان اوليفيا أشجاراً أشبـه «بأشجـار سفينة نـوح» ، وفي ذلك مـايبدو لنـا اليوم مفتعـلاً ومتصنّعاً ، غـير ان هذه الديكورات كانت تنسجم مع حسّ الإيقاع الدرامي لدى باركر . ولكن روعة الديكور ، منذ ذلك اليوم ، لم يسمح لها قط بـأن تعيق جريـان المسرحية .

ولابد من القول إن معالجة «الليلة الثانية عشرة» مسرحيا كانت في معظم الأحيان أقرب إلى الروح «الاليزابيثية» . غير أن القرن التاسـع عشر جعل يرى تحرّكاً وئيداً في اتجاه التماسك المنطقي بين الأزياء وجوّ المسرحية ، ولو أن تقاطع الرباط (الذي يتباهى به ملفوليو) كثيراً ماكان يؤوّل خطأ بأنه يمتد من الركبة حتى الكاحل ، كما ان المخرجين كانوا اميل إلى إلباس فيولا بلوزةً تحزمها عند الخصر بحزام عريض ـ كما نرىٰ في العديد من الصور الفوتوغرافية للممثلات اللواتي قمن بدورها ؛ الا أننا نجد في أزياء غرانفيل باركر لسيزاريو ، المحفوظـة في متحف لندن ، حلّاً وسطاً ممتعاً بين ماهو اليزابيثي وماهو خنثوي . اما في القرن العشرين ، فقد جرّب المخرجون وضع المسرحية في أزمان واماكن غير انكلترا في العهد الاليزابيثي ، إلا أننا نادراً مانراها تُقـدَّم في «لباس عصري» . والدافع عادة إلى تكرار التجريب في ذلك هو خلق عالم غير مـألوف لجعـل الحبكة الـرئيسية «غـير الواقعيـة» اكثر قبـولاً لدى المشاهدين ـ ومن هنا استعمال اجواء القرن الثامن عشر في فرنسا ، أو فترة «الوصاية الانكليزية» ، او الفترة الفكتورية المتأخرة .

ومع ذلك ، كما يُظهر لنا جون رسل براون ، فان «الليلة الثانية عشرة» تعود مرة بعد أخرى ، بلغتها وفعلها ، إلى «الريف الانكليزي وحياته المنزلية» ، وفي رأيه ان الصورة المسرحية بوسعها أن تقيم هذا العالم

الريفي دونما اصرار ، ولكن برهافة وبراعة ، فبالرغم من الاشارات احياناً إلى تحطم السفينة على شاطىء ايليريا ، وإلى الخصيان ، وزوارق الكونت ، وغلاظة ولؤم اهل البلد مع الوافدين الغرباء ، والأسماء الإيطالية التي تطلق على معظم الشخصيات ، فان معظم الفعل المسرحي يقع في منزل أوليفيا او على مقربة منه ، وهو المنزل النمطي الكبير في أيام شكسبير ، بمن فيه من السيدة ووصيفتها إلى خازنها ، ومهرّجها . وفي مجتمع كهذا لن يكون السير توبي والسير أندرو غريبين ، بل هما أصيلان فيه . وعلى هذا النحو نجد دوغبري وبوتوم[1] يؤكّدان الصفة الانكليزية الاليزابيثية التي يتصف بها الهواء الذي يتنفسّانه ، رغم ان أحدهم قد يجيب قائلاً إن مسينا وأثينا وايليريا تتمتع أيضاً (كلما وجد شكسبير ضرورة لذلك) باجواء رومانسية خاصة بها ، حيث يجد وفاء انطونيو المثالي للصديق الذي يحبه عنصره الطبيعي ، كما يجد عنصره الطبيعي أيضاً يأسُ اورسينو الملوَّع ثم (عند ختام المسرحية) غيرتُه العنيفة . ولكن الاشارات إلى انكلترا الاليزابيثية تتواتر باستمرار ـ مما يستوجب استعمال الأزياء الاليزابيثية .

لانعرف شيئاً مؤكداً عن كيفية توزيع الادوار بين الممثلين الذين قدموا المسرحية في زمن شكسبير . وحتى قيام روبرت آرمن بدور المهرّج ليس حقيقة ثابتة بل مجرد احتمال ، مبني على معرفتنا بأن ويل كمب كان قد ترك الفرقة وأن آرمن ربما كان يتمتع بموهبة موسيقية . يجب ألا نفترض ، بالطبع ، أن شكسبير ، لمعرفته رفاقه الممثلين في الفرقة ، كان يفكّر دائماً في كل منهم عندما يخلق شخصياته . ومع أن كمب كان قد ترك الفرقة ، فان السير توبي شخصية مرسومة على قياس كمب ، وتوبي وأندرو يذكّراننا بالثنائي كمب وكاولي اللذين مثلا دوغبري وفرجيس . ليس في النصّ مايقول بصراحة إن السير اندرو هزيل القوام ، ولو اننا قد نستنتج ذلك من اسمه (آغيوتشيك ، أو وجع الخدّ)

---

(١) دوغبري شخصية في «جعجعة بلا طحن» التي تقع حوادثها في مسينا الإيطالية . وبوتوم شخصية في «حلم ليلة في منتصف الصيف» التى تقع حوادثها في اثينا

ومن تشبيهه شعره «بالقنّب على المغزل» (١ ، ٣ ، ٩٩) ، وكلمة «تشريح» (٣ ، ٢ ، ٦١) ، اذا كانت وصفية ، لانها كانت قد أطلقت على شخصية پنْتش ذي «الوجه الهضيم الجائع» في «كوميديـا الأخطاء» (٥ ، ١ ، ٢٣٨) . وعلى كلٍ ، فان شكسبير كان يتمتع بالنكات التي تدور حول الشخص الهزيل ، سواء أقام بالدور ممثل هزيل او غير هزيل . وكم كنا نتمنىٰ لو نعلم من الذي قام بدور ملفوليو .

ليس من شأني هنا أن أتابع الممثلين وادوارهم في الأزمنة المتأخره (وهناك من فعل ذلك بكثير من الـدقة) ، ولكن من الممتـع أن نجد ان رتشارد بيتس ، في القرن الثامن عشر ، تخرّج من دور المهرج ليلعب دور ملفوليو ، وان جون بالمر ترقى من سباستيان الى السير توبي ، أما في القرن العشرين فنجد أن ليون كوارترمين مثل دور المهّرج اولاً ، ودور السير آندرو فيما بعد ، وان لورنس اوليفييه كان السير تـوبي اولاً ، وأعقبه بدور ملفوليو ، وهو دور قام به جون لوري بعد ان كان قد بدأ بدور المهرّج . وعندما كانت فرقة شكسبير تقدم «الليلة الثانية عشرة» في عامي ١٦١٨ و ١٦٢٣ ، كانت الادوار في الأرجح تتغير بالنسبـة للممثلين ، ولعلهم كانوا هم ايضاً «يترقّون» من دور إلى دور .

لاريب أن قوام جون بالمر الضخم كان اكثر ملاءمة للسير توبي منه لسباستيان ، ومن الصعب ان نتصور كيف جعل فقدان الشبه بينه وبين الممثلة التي لعبت دور فيولا محتملاً لدى الجمهور . عندما زار الشاعر المسرحي بن جونسن وليم دراموند في عام ١٦١٩ أسرّ إليه (جاداً أم بشيء من التفكه؟) بأنه

> اراد أن يصنـع مسرحيـة كمسرحيـة «أمفيتـريـو» لبلاوطس ، ولكنه تخلّى عنها لأنه لم يستطع أن يجد اثنين بينهما من الشبه مـايقنع المشـاهدين بـأنهما شخص واحد .

بالطبع يجب ألا يكون سسباستيان وأخته التوأم فيولا مختلفـين

شكلاً كثيراً ، ولكن الاختلاف الطبيعي بين الممثلين في هذه المسرحية والمسرحيات المماثلة هو الذي يمنع المشاهدين من المشاركة في الحيرة السائدة حول هويات التوائم ، الأمر الذي يجعلهم قادرين على التمييز بينهم بينما تعجز الشخصيات الاخرىٰ عن ذلك . لم يقم قط بهذين الدورين ، بقدر ما أعلم ، توأمان متماثلان (والتماثل المطلق بين التوائم لايوجد إلا اذا كان التوأمان من جنس واحد ـ والتمثيل يكون ممكنا حينئذ اذا قام ولد بدور فيولا او اذا قامت فتاة بدور سباستيان) . وعلى المسرح الحِرَفي ، قام بالدورين في بعض الفترات أخت واخ . والمجازفة الأجرأ هي ان تقوم ممثلة بالدورين معاً . وفي السنين المئة الأخيرة حدث هذا اكثر من مرة ، وكانت المرة الأولىٰ في ترجمة المانية قُدّمت في درسدن عام ١٨٥١ . ثم قامت بالدورين كيث تري عام ١٨٦٥ ، وجسيكا تاندي عام ١٩٣٧ ، وكذلك قامت بهما ممثلة فرنسية (لم استطع العثور على اسمها) في الترجمة التي قام بها جان آنوي عام ١٩٦١ . وفي كل هذه المناسبات لابد أن الجمهور توقع المشهد الأخير بقلق كبير . ففي إخراج ١٨٥١ جاء شخص آخر ، استطاع ان يخفي وجهه (او وجهها؟) ، وفي الترجمة الفرنسية عام ١٩٦١ ، تجّمع الشمل بشكل اشباح (سيلويت) وراء ستارة شفافة . وكان لحلّ آنوي فضيلة محدودة في أنه أتاح للممثلة أن تنطق بكلام الدورين كليهما . ولكن ، مهما حاول المخرج «تدبير» النهاية افتعالاً ، فقد كانت النتيجة مسخاً دراميأ ، شجبه بقوة الناقد ا . س . داونر حين راجع إخراج ترجمة آنوي ، بقوله :

> تركيبة «الليلة الثانية عشرة» المعقدة تهيّىء الجمهور طوال اربعة فصول ونصف الفصل للمجابهة التي ستقع بين التوأمين . وشيكسپير يكافئنا على صبرنا بسبعين سطراً من حوار التعارف ، الأخير ، وهو تمجيد طويل وشافٍ للرؤية الكوميدية للحياة . وهو مشهد ضروري ، وشكسپير لا يغش ، حتى عندما قد يغريه بذلك البُعد عن

الاحتمال . فالمشاركة في انتصار ماهو غير محتمل هي
المتعة الحقيقية التي نجدها في «الليلة الثانية عشرة» .
ولكن أنوي يتحايل كمن يطرق على الصفيح ، ولايصيب .

وباختصار ، اذا لم يكن المشاهدون مستعدين لمعانقة الوهم المسرحي في المسرح ، فخير لهم ان يبقوا بعيدين عنه . ولذا فان الشبه القوي في الملابس ، وشيئاً مقبولاً من الشبه في الوجه والقوام ، كافيان للحفاظ على هذا الوهم المسرحي الخاص في «الليلة الثانية عشرة» .

٣ ـ

لعل الأفضل هو أن نبحث التأويل المسرحي للشخصيات قبل أن ننصرف إلى بعض المشاهد ذات الاهمية الخاصة ، ولو ان الأمرين يسيران معاً ، كما هو واضح . والتقارير التي وصلتنا عن الاخراجات القديمة تؤكد عموماً على كيفية قيام هذا الممثل او ذاك بدوره ، ولانرى الّا متأخراً التقارير التفصيلية عن معالجة المشاهد بأكملها . لنا أن نقول إجمالاً إن جماهير المشاهدين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت تصبّ جلّ همها على فيولا ، والسير توبي ، والسير آندرو ، وملفوليو . فالمرء قبل قرننا الراهن قلما يسمع شيئاً عن اورسينو واوليفيا ، او المهرّج (وكثيراً ماسمّي في الفترة المتأخرة بمحور المسرحية) .

جرى العُرف على ان السير توبي والسير اندرو ثنائي متحّد للكوميديا العريضة (فالسير آندرو لايظهر في اي مشهد بدون السير توبي ، والسير توبي لايظهر إلا في مشهدين بدون السير اندرو)[1] ، والسير اندرو هو دائما «سندان» السير توبي ـ كما وصفهما ثيوبولد . وجرى العرف

(١) اذا عددنا القسم الاول من ٣ ، ٤ ، مع ملفوليو . اول المشهدين ، يكون ثانيهما ٤ ، ٢ .

ايضاً ان يكون السير توبي من نوع فولستاف وبَك ، ويكون السير آندرو منصاعاً وأشبه بالابله . وقد اجاد شارل لام وصف الممثل جيمز دود في دور السير آندرو حين اكد على عبقريته في جعل «بطء ادراكه» النتاج الطبيعي لتركيبة دماغه («بدا كأنه يكبح عقله ، كمن يستطيع ان يبطىء حركة نبضه») . وقال ناقد آخر عن دور السير توبي وهو ثمل «كانت اطراف پالمر العملاقة حين يمدّها تبدو كأنها تدلل على تمتعه بذلك التفوّق الفيزيائي الذي وهبته إياه الطبيعة ، حتى وهو ينحطّ به إلى ماهو في الدرك الأسفل من الرذائل كلها» ـ مع أن لام أحسّ بأن جون پالمر «لم يمتلىء تماماً بظرف ونكتة السير توبي ،» وبالغ «بتبختر السيّد» في دوره . وقد بدا الممثلون والنقاد القدامى ، على حدّ سواء ، متفقين حول طبيعة هاتين الشخصيتين وبساطتهما النسبية : إنما المهّم كان مدى نجاح كل ممثل في تصوير ذلك . نحن في كلامنا هذا ، ولاشك ، نعمّم القول اكثر مما ينبغي : فحتى السير آندرو له لحظاته من «الزعل» أو الخيبة ، ولا هو ، ولا السير توبي ، شيء واحد لايتغيّر . غير أننا في هذا القرن بتنا نرى مندرجاً أعرض من تأويل الشخصية ، فيكون السير توبي بارزاً احياناً في مايبديه من ترفّع وبريق ، اومن حيوية وحركة ، أو في تشبثه بمكانته في قصر اوليفيا (وبالتالي في عداوته المُرّة لملفوليو الذي يبدو انه يهدد مكانته في ٢ ، ٣) . ولذا ، فلربما نستطيع ان نرى السير توبي كشخص اخذت منه الكآبة وهو يحاول تعويض نفسه عما ادركه من إخفاق في الحياة (ولو انني أشعر ان هذا المفهوم يناقض روح المسرحيه ، كما يناقض معظم مايقوله هو) . «بوسع السير آندرو أن يكون صبوراً ، مشرقاً ، متقلباً ، ثقيلاً ، حيوياً ، أو عصابياً» ، بل «مأخوذاً بعظمة ذاته ، أو مجنوناً باكتئابه ، ويذكّرنا أحياناً بشخصية لَكي في مسرحية «في انتظار غودو»[1] . وكان هناك من أعطاه لهجة

---

(١) القول لجون رسل براون في مقال له عن اخراج رتشارد جونسون للمسرحية علم ١٩٥٨ . ولكننا نجد في اوائل العشرينات من يكتب عن السير اندرو فيصفه بانه «دمية توصوص في باقة منشّاة» .

أسكوتلندية وناي القِرْبة ، ربما بسبب اسمه الأول ـ وهذه مبالغة زائدة في الابتكار (وأشك في انه كان بامكانه العزف على ناي القِرْبة او «الفيول دي غامبوا» ، لأنه يعترف بأنه لم يدرس يوماً الفنون) . وكلما كانت اللمسات طبيعية ، كان الأمر أفضل ، كما هو الحال في عبارة «صاحب الغرور المؤلف» عندما يقرأ السير توبي تحدّيه بصوت جهوري .

دأب المشاهدون على اعتبار ملفوليو محور المشاهد الكوميدية في المسرحية ، وقدّمه الممثلون ضمن تأويلات شتى ـ وثمة حدث عظيم الأهمية في تاريخ المسرح ، وهو أن أول اداء متميز لدور ملفوليو قام به شارل ماكلين عام ١٧٤١ ، وهو الذي قام أيضاً بدور شايلوك . وهذان الدوران (كلاهما دور غير رومانسي كبير في كوميديا رومانسية) كثيراً مانجدهما يختصّ بهما معاً ممثل واحد ، وثمة تقليد نقدي طويل الأمد (ولكن لعله مبني على اساس غير سليم) يجعل الدورين متناظرين . فملفوليو ، رغم كونه في المركز من الجزء الكوميدي في المسرحية ، ليس دوراً يؤديه مهرّج . وبعد ماكلين ، جعل يقوم بدوره الممثلون الكبار ، امثال روبرت بنزلي وجون هندرسون (الذي مثل أيضاً هاملت) ، ولو ان دافيد غاريك لم يمثّل دوره . والكل يتذكّر مديح شارل لام لبنزلي على ادائه دور ملفوليو ، ويبدو منذ ذلك الحين ان الممثلين جعلوا يستقصون الإمكانات التي يهيئها هذا الدور . فأكّد الممثل صموئيل فِلْبْس ، في عام ١٨٥٧ ، «حب الخازن لذاته» بنظره إلى العالم من خلال عينين «تكاد أجفانهما الثقيلة تكون مطبقة» ، وأفكاره كلها متجهة نحو الداخل . «حَبَس نفسه داخل جدران هيكل لحمه ، فهو يعبد ذاته ،» هكذا وصف رصانته الجامدة هنري مورلي ، الممثل المتنوّع الادوار ، الذي مثّل أيضاً هاملت . وقد راح يمثل دوره حتى النهاية . ومن الواضح أن مورلي كان قد قرأ مقال شارل لام ، ووصفه يوحي ان فلبس ايضاً كان قد قرأه : «كل من رأى اوسوف يرى في مسرح سادلرز ويلز خازن الكونتسة اوليفيا ، الأسباني الشكل ، وضحك على صعود وسقوط قصوره الوهمية ، لن ينساه بسهولة حتماً .» وكان هنري ايرفنغ في عام ١٨٨١

* يتوخى هو ايضاً التماسك والمصداقية في تصوير ملفوليو ، فكان يمثل دوره هو أيضاً بعينين نصف مغمضتين ، وبلحية اسبانية مدببّة ولكنه استغل مظهره الضامر المثقّف ليوحي بوقار اكثر صدقاً من ذاك الذي حاول تصويره فليس . ولدينا وصف معاصر موثوق يؤكد أن ايرفنغ صوّر الشخصية فكاهّياً ، ولكن كوسيلة لإبراز مافيها من هوية حقيقية .

يبدو أن الممثلين المتأخرين راحوا يقدمون ملفوليو كإنسان ، لاكشخص غريب الطباع ، فيما عدا بيربوم تري الذي مثّله في السياق التقليدي لشخصيته ، بصفتها مزيجاً من الغرور والفراغ ، مع إيماءات النفخ والتنطّع . وعند دخوله الى المسرح لأول مرة (يتبعه أربعة مرافقين يأمرهم المهّرج أن «أخرجوا السيدة» ـ وكل واحد منهم نسخة مصغّرة عنه) يقع على الدرج ، الذي هو بعض من مشهد البستان كثير التفاصيل ، ولكنه لايفقد شيئاً من «وقاره» المزعوم . ويقول كروص إن تري هو الذي بدأ «موضة» جعل ملفوليو يلبس قميص نوم في مشهد المطبخ (٢ ،٣) ، وهذه إضافة تبناها معظم من تلاه في تمثيل هذا الدور . غير أن كروص يمتدح أداء ترّي كله ، وبخاصة في تصويره «ولاء ملفوليو لأوليفيا ، وامتناعه عن التخّلي عنها» في اواخر المسرحية . في القرن العشرين نجد أن الاكثرية ممن يمثلون هذا الدور يمكن تقسيمهم إلى نوعين : المتزّمت الذي يُفسد أفراح الآخرين ، والشاب حديث النعمة . أما غرانفل باركر فجعل في الدور هنري ايملي ، بما يتصف به من كهولة وشحوب ، وكان مقنعاً . في حين مثّله جون لوري في اخراج المسرحية بالملابس الفكتورية ، في بلدة ستراتفورد ابون آفون في عام ١٩٣٩ ، كرجل «يتآكله الطموح الشتائي والنقرس» . ومثله ايرنست ثيسيجر ، في عام ١٩٤٤ ، «كصاحب السيادة الخفية الذي حَمُض مزاجه» ، وجعل منه مايكل هوردين في عام ١٩٥٤ شخصاً معذّبا خرج للتوّ من إحدى لوحات إلغريكو . وقيل عن تمثيل روجر للدور ، عام ١٩٦٠ ، أنه «عندما قرأ السطر الذي يحثّ ملفوليو على الابتسام في حضرة اوليفيا ،

كنت تسمع الجليد يتكسّر على شفتيه !» وفي المقابل قيل عن ملفوليو كما صوره جون آبوت عام ١٩٣٧ في الأولد فيك ، إنه بنشاطه وشبابه «يبدو وكأنه قد جرى تنسيبه من وزارة الخارجية في دولة ايليريا» .

وقد قام لورنس اوليفييه بهذا الدور على نحو متميّز جداً عام ١٩٥٥ في ستراتفورد ، جاعلاً «لهجته في الكلام توحي بأصله ، إذ تتستّر عليه بغشاء من التصنّع والتقعّر يتكسّر فجأة ليكشف عن لهجة صبيّ يدفع عربة أحمال في شوارع لندن .» ولم يكن اوليفييه اول من لمّح إلى خلفيته «الكوكنّية» (موريس ايفانز كان قد فعل ذلك في عام ١٩٣٩) ، ولا الأخير (إيان هولم فعل الشيء نفسه في عام ١٩٦٦) . ويلاحظ روبرت سبيتَ أن «التقليد الجديد يصرّ على أن ملفوليو قادم أصلاً من ضواحي لندن» ، ولكن الفكرة لم تتصلّب بعد كتقليد راسخ ، ومازال ملفوليو مستمراً في الظهور في اشكالٍ متنوعة .

لايتسع المجال للحديث عن دور فيولا بالتفصيل . لنا أن نقول إن فيولا شخصية تجتذب الجميع ، نظّارةً وممثلين ، ولسوف يكون يوماً حزيناً ذلك اليوم الذي نجد فيه مخرجا يتقصد الشذوذ ويعاملها بنوع من عدم الحب . اما المشكلة الوحيدة ـ التي تحتاج إلى ادراك مرهف في حلّها ـ فهي كيفية موازنة الحيوية باللوعة في الحالات والمواقف التي يوجدها تنكّرها كفتى . بياتريس (في «جعجعة بلا طحن») حزينة من أجل هيرو فقط ؛ وفي سماء روزالند (في «كما تهواه») ليس ثمة غيمة واحدة . في حين ان الكلمات الأولى التي تفوه بها فيولا تضرب وتراً عاطفياً حزيناً . ومع ذلك فانها ، عندما تُبعث إلى اوليفيا ، واثقة وقادرة على ازاحة العوائق من طريقها . إلاّ ان حبّها المعلن حديثاً ، بل المكتشف حديثاً ، لاورسينو يبقى معلّقاً فوق حوارها مع اوليفيا ـ التي من غير الصحيح أن نسميها بمنافستها . هذا التجاور ، بل التداخل ، بين الحالات النفسية مستمّر في المسرحية من بدئها حتى النهاية . والفخاخ القائمة في طريق الممثلة التي لاتعي دقائق شغلها ، او التحدّيات التي قد تقيمها الممثلة المندفعة بجرأتها ، نجدها في عبارات مثل : «ممتازٌ

رسمها ، إن كان الله راسمها» (١ ، ٥ ، ٢٣٩) ، او

وأجعلُ هواذرَ الريح
تصيح «اوليفيا !»

(١ ، ٥ ، ٢٧٧ _ ٢٧٨)

من الواضح ان العبارة الأولى يجب ألا تقال صياحاً فظاً ، او بلهجة اللؤم والحقد ، وهنا حتى «الوقاحة الرشيقة» التي عُرفت بها ايلين تيري فيها خطرها . اما العبارة الثانية فانها تستدعي ممثلة ببراعة بيغي أشكروفت تستطيع الايحاء ، عندما تلقيها ، بأن فيولا تتذكّر بسرعة أن تستبدل اورسينو بأوليفيا _ وان كنت أظن ان إيحاءً كهذا لاينبع طبيعياً عن المشهد ، او عن كلام فيولا ، او عن موقف شكسبير من النساء في الكوميديات ، وهو الذي يضع على لسان إحدى نسائه هذا القول : «خُلقنا لكي نغازَل ، لا لكي نغازِل .»[1] والمونولوغ الوارد في ٢ ، ٢ ، أشبه بامتحان لكل امرأة تريد تمثيل دور فيولا : إذ عليها أن تختاربين أن تؤكدّ على الكوميديا في قولها «أنا الرجل المعنّي» (وعليها حينئذ أن تعرف كيف تحقق مأربها ذلك) ، او أن تترك للمفارقة اللفظية ان تفعل فعلها . والأمر ينطبق كذلك على مشهدها مع اورسينو في ٢ ، ٤ :

عندما قالت : «أنا كل ما في بيت أبي من بنات» كادت طريقتها والحزن اليائس الذي ملأ نبرتها يفضحان جنسها للدوق ، ولما استدار اورسينو نحوها بنظرة من الدهشة والتساؤل ، أضافت بسرعة ، وبتلعثم ، وبتفكّه أيضاً : «و _ و _ وكلّ مافيه من إخوة أيضاً !» _ وحصلت

(١) هيلينا لديمتريوس في «حلم ليلة في منتصف الصيف» .

بذلك على ضحكة بدلاً من دمعة .[1] .

ضحكة كهذه قد تكلّف المشهد غالياً . يجب بالطبع التأكيد على انوثة فيولا حيثما كان التأكيد ممكنا (ومحاولة تمثيل دور الرجل بصورة مقنعة في المشاهد مع سيزاريو تكون قاتلة للمسرحية) ، ولكن ليس بأساليب غير مناسبة كهذا الاسلوب . الأمر الأهم الذي يجب ان نتذكره هو ان دور فيولا سينتهي إلى إعترافها الرائع بحبها لأورسينو ، وإلى انضمامها إلى أخيها بعد الضياع - وهو ماجعلته بيغي آشكروفت جميلاً ولاينسى :

وفي النهاية ، إذ يواجه سباستيان أختـه ، يصيح : «من أيّ بلد أنتِ ؟ ماسمكِ ؟ من والدك ؟» وهنا تكون وقفة صامتة طويلـة قبل ان تجيب فيـولا ، بما يشبـه الهمسة (ولكنها همسة نشوة هائلة تمازجها الدهشة) : «مِن مسالين .» (ج . سي . تريوين).

حين نأتي إلى اوليفيا نجد ، كما دلّل الناقد ان سبراغ وتريوين بدقة ، أنها في القرن العشرين تحّولت من «كونتسّة وقور» إلى فتـاة شابّـة ، وأحياناً طائشة . بعض السبب يعود إلى ان الممثلات البارزات فيما مضى كنّ أكبر سنّا من ممثلات اليوم ، غير ان معظم السبب يعود إلى الاتجاه السائد في النقد والإخراج في القرن العشرين ، وهو اتجاه قد نصفه بأنه ضد الرومـانسية ، ويحـاول استخراج عنصر المفـارقة والسخف في مواقف شكسبير الدرامية - وهو أمر ، في نظري ، يؤسف له . أما أنها شابة ، فامر لا بدّ منه وهي التي تريد الزواج من سباستيان ، ولكن ، فيما عدا بعض الاستخفاف في الاستجابة لمبعوث الدوق في ١ ، ٥ ليس في شخصيتها مايوحي بالخفّة او الطيش ، ولدينا الربّان (في ١ ، ٢ ، ٣٦)

---

(١) وصف الناقد ونتر لتمثيل ادا ريهان في الإخراج الذي قام به للمسرحية دالي في لندن عام ١٨٩٤ . واستمر عرضه ١١١ مرة

وسباستيان (في ٤ ، ٣ ، ١٦ ــ ٢٠) ليشهدا على فضيلتها وفطنتها في ادارة منزلها وشؤونه .

وفي هذه الاثناء ، كما يلاحظ الناقدان ، اخذ المهّرج فست يتقدّم في السن فكان فست ، في اخراج غرانفل باركر في عام ١٩١٢ ، الممثل هايدن كوفن ، وكان عمره يومئذ خمسين سنة . وأحياناً ، كما مثّله روبرت اديسون في الاولد فيك عام ١٩٤٨ ، نرى حوله هالة من حزن صوفي . ولكن الأشيع هو أن نجده رجلاً تخطّى عنفوانه وبدأت شيخوخته ، «يحتفظون به لا لظرفه وفكاهته ، بل للمدة الطويلة التي قضاها في الخدمة» . ونجده اليوم ، اضافة الى ذلك ، قلقا بشأن العمل في المستقبل ، بل يوحى إلينا أحياناً ، اذ يغنّي أغنيته الختامية ، أنه عاطل عن العمل . لقد راحت الأيام (اذا استثنينا بعض العروض التي يقدّمها عادة هواة التمثيل) عندما كان ممثل كجون لوري او فرانك رودواي يقدّم لنا فست إنساناً حقيقياً ومضحكاً محترفاً ، وهو في كلتا الحالتين يتمتع بتهريجه لإضحاكنا . ولذلك . فقد وجّه أحدهم نقداً لتمثيل توم كورتني عام ١٩٦٠ لهذا الدور ، بأنه« ينقصه السأم وتثاقل الكهولة .»

أما اورسينو وماريا ، فدوراهما يخلوان من كل تعقيد ، وهما كلاهما قابلان للتمثيل بصورة متميزة . يجب الا يكون ثمة أي تساؤل حول نبل اورسينو ، محتداً وتصرفاً (١ ، ٢ ، ٢٥) ، رغم كونه متيّماً بحبّه . وكذلك يجب ألّا يكون ثمة أي تساؤل حول شباب وحيوية ماريا . أما ماريا المتقدّمة في السن ، التي رأيناها في إخراج جون بارتون في عام ١٩٦٩ في ستراتفورد ، فلن نوافق عليها ، وهي التي يخاطبها بنشاز واضح السير توبي (وليس السير اندرو) بعبارة في كلامه الأخير في ٢ ، ٣ قائلاً : «الساعة الآن متأخرة للذهاب إلى الفراش» ، وكان عليها أن تردّ عليه بكلمات مستعارة من كريستوفر مارلو : «ليست أبداً متأخرة ، اذا كان توبي راضياً !» أما منزلتها الاجتماعية ، باعتبارها وصيفة اوليفيا ، فيجب ان تكون واضحة : إنها اجتماعيا تصلح لأن يخطبها

السير توبي ، قريب الكونتسّة اوليفيا .

بصدد تمثيل مشاهد معينة قلنا الكثير حتى الآن في حديثنا عن تصوير الشخصيات . ولكن لدينا القليل نضيفه حول مشهد او مشهدين .

كثيراً ما تُدفن الفكاهة في مايسمّى «بمشهد المطبخ» (٢ ، ٣) تحت ركام من التفصيل المسرحي الرديء ، الذي يزعم البعض انه ناجم عن النصّ ، غير أنه عادة مصّمم من الخارج ، بما فيه من رفرفة الأذرع ، والصياح كالديك ، وإطفاء الشموع ، ورمي غلايين التدخين . وقد ذكرنا أنفاً قميص النوم الذي يلبسه ملفوليو ، والذي يقال إن ترْي كان اول من استعمله . والواقع ان ثمة دفتر تلقين لعرضٍ قُدِّم في بروكلين في عام ١٨٦٤ يذكر بالتخصيص قميص النوم ، وقبّعة النوم ، والخفّين . غير أن الناقدين سبراغ وتريوين يصرّان ، وعن حق ، على أن ملفوليو هو الذي يسيء الى الآخرين ، وليس هو الذي يتحّمل الإساءة ، في هذا المشهد كما كتبه شكسبير ، ويذكّران القارىء أن السطر الوحيد الذي يشير إلى ملابس ملفوليو هو الذي يدعوه إلى فرك سلسلته بفتات الخبز ، وهذا ضمناً يعني أنه جاءهم مرتديا زيّه المراسيمي لكي يقمع احتفالهم الصاخب .

و«مشهد المبارزة» (القسم الأخير من ٣ ، ٤) جرى اعتباره تقليديا ، وعن حق ، مشهداً كوميديا ، ولكن ذلك لايعني أنه هزليّ . إن فيه امتحاناً عسيراً لفطنة المخرج . وحتى فزع السير اندرو يجب ألا يبالغ به ، ومطالبة فيولا بتهريج مماثل ، ولو على نطاق أضيق ، أمر قاتل ، فهي عليها أن تبدي هنا سيطرة على الذات ، كما فعلت دوروثي توتن في تمثيلها الدور في ستراتفورد في عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٠ ـ مع ان كلامها يعبّر بما يكفي عن مشاعر فزعها .

وفي المقابل نجد ان «مشهد السجن» (٤ ، ٢) كثيراً مايُجعل مؤلماً ، وذلك بالتأكيد على الناحية المثيرة للشفقة في شخصية ملفوليو . ورغما عن أن الارشاد المسرحي الوارد في طبعة «الفوليو» يقول بصراحة :

«ملفوليو في الداخل» (اي أنه لايرى على المسرح) ، فان النظارة كثيراً مايقدّم لهم ملفوليو مقيداً بالسلاسل ، أو ممدّداً على القش في سرداب مظلم خليق ببطل «فيديليو» . لست ادري كيف نستطيع ان نجعل ملفوليو والمهرج يتقاسمان الخشبة إلّا إذا قسمناها إلى نصفين ، أيمن وأيسر . وعلى كلٍّ ، فان هذا المشهد هو مشهد المهرّج اكثر منه مشهد ملفوليو ، ويجب ان يُعطى المهرّج خشبة المسرح كلها . وثمة طريقة حديثة تحقق هذا وتيسّر المجال في الوقت لنفسه لملفوليو لكي يكون مرئياً بعض الشيء ومسموعاً بوضوح ، وهي جعل «الغرفة المظلمة» تحت مشبّك حديدي -ولدينا صورة فوتوغرافية لمايكل هوردن (١٩٥٤) نرى فيها يديه ممتدتين من خلال القضبان ، في ادائه هذا الدور .

يكون الاهتمام الأكبر في الدقائق الختامية للمسرحية في تنوير ملفوليو . وفي ماكتبه ج . ر . براون فقرة رائعة حول التأثير الذي يحدثه صمت ملفوليو في اثناء تفسير الاخرين للمقلب الذي اوقعوه فيه ، والعواطف التي يبديها على ملامحه ، والترقّب الدرامي المشحون الذي تطلقه الكلمات القليلة التي يقذفها وهو في طريقه إلى الخروج : «سأنتقم من قطيعكم جميعاً!» وما يرافق هذه الكلمات من حركات -ترْي قطع من على صدره سلسلة الخازن والقى بها أرضا ، وسوذرن مزّق الرسالة المزيفة قِطَعاً - يركز انتباه المشاهدين على شيء مادّي ، كما يدلل على غضب ملفوليو . ونغمة الكلمات وطريقة إلقائها كلتاهما مهمتان جدا ، ولهما ان تتراوحا من التعبير عن كبرياء لا تُخدش -كما في تمثيل فلبس - إلى التفوه بها كأنها «صيحة رجل تهدّم» -كما في تمثيل اوليفييه . ولكن طريقة اوليفييه هذه ، على قوّة فعلها فينا في تلك اللحظات ، تُغرب بملفوليو نهائيا عن بقية الأشخاص ، بحيث تنسف افتراض الدوق بأنه يمكن التماسه للمصالحه ، وبذلك تُفسر بعضاً من نغمة النهاية . في حين أن ملفوليو اذا بقي في حدود الغضب ، فلعّله يستجيب للمصالحة ، اذا جُعلت المصالحة مرضية له . ولعل تري ، بقطعه السلسلة عن صدره ، أفسد هو أيضاً بعضاً من النهاية ، لأنه اوحى ان ملفوليو تخلّى عن

وظيفته : وما من شك في أن اوليفيا تستطيع الاستمرار بادارة شؤون منزلها بدونه ، وأن باستطاعتها أن تجد بديلاً عنه ، ولكن عند نهاية «الليلة الثانية عشرة» ، لايريد المرء أن يتطلع إلى ماهو واقع بعد اختتام الفعل المسرحي . وهذا سبب آخر لجعلنا نقول إن المهّرج يجب ألاّ ينهي دوره كمنبوذ ، ونحن نعلم أنه لم ينبذه أحد . فالجو الختامي يجب أن يكون جو انسجام وتناغم . لا انكر أنني لن أجد القراء كلهم يتفقون معي على ذلك ، ولكن ، حتى وإن نتمتع بما يلذ لنا كل على غراره الخاص ، أرجو أن نتحد في اتفاقنا مع غوردن كروص حين يقول : «إن اي عرض جيّد ومتميز لمسرحية «الليلة الثانية عشرة» يمثّل قمة المتعة التي بوسع التمثيل الشكسبيري أن يقدّمها لنا ، وعلى الأخص في الكوميديا .»

الليلة الثانية عشرة

أو

ما تشاء

TWELFTH NIGHT

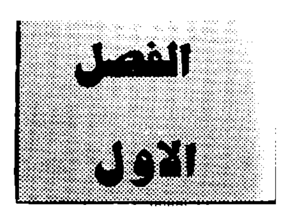
OR,
WHAT YOU WILL

أشخاص المسرحية

اورسينو ، دوق إيليريا	Orsino
سباستيان ، سيد شاب ، أخوفيولا	Sebastian
انطونيو ، ربّان سفينة ، صديق لسباستيان	Antonio
ربّان ، صديق لفيولا	
فالنتين ، من حشم الدوق	Valentine
كوريو ، من حشم الدوق	Curio
السيرتوبي بلتش ، من أقارب اوليفيا	Sir Toby Belch
السير أندرو اغيوتشيك	Sir Andrew Aguecheek
ملفوليو ، خازن قصر اوليفيا	Malvolio
فابيان ، من حشم اوليفيا	Fabian
فست ، مهرّج في خدمة اوليفيا	Feste
اوليفيا ، كونتسّه	Olivia
فيولا ، اخت سباستيان	Viola
ماريا ، وصيفة اوليفيا	Maria

سادة ، كاهن ، بحارة ، ضابطان ، موسيقيون ، مرافقون

المشهد : مدينة في إيليريا ، والساحل القريب منها



الفصل الاول

المشهد الاول

قصر الدوق

يدخل اورسينو (دوق ايليريا) ، وكوريو ، وسادة آخرون ، يرافقهم موسيقيون

الدوق : إن تكن الموسيقى غذاء الهوى ، فامضوا بعزفها ـ
علىّ منها بالمزيد ، عسى الشهيّةُ
إن أُتخِمَتْ بها ، أن تعتلّ ، فتنقضي ...
ذلك النغم من جديد ! إنه ينقفل متلاشيا :
جاء الأُذنَ مني كريح الصَّبا ٥
تلهثُ على حوضٍ من البنفسج ،
فتختلسُ العبيرَ وتَنشُرُه ! كفى ، حسبي !
ما عاد الآن عذباً كما كان من قبل .
ألا ياروح الحب ، ما اشدّ نبضَك وطراوتَك !
فان تكن لك القدرةُ على الأخذ ١٠
كما للبحر ، فما من شيء يَدْلِفُ إليك ،
مهما يكن له من قيمةٍ وغلاء ،
إلاّ وينتكسُ قَدْراً ويبخس
في دقيقةٍ واحدة : فللهوى أشكاله الكثيرة ،
وهو دون غيره الأكثرُ هوىً وتقلّباً ! ١٥

كوريو : أتمضي للصيد ، يامولاي ؟
الدوق : لأصيد ماذا ، ياكوريو ؟
كوريو : الغزال .
الدوق : هذا ما أفعله ـ مع أنبل غزال .
ساعة رأت عيناي اوليفيا اول مرة ـ
حسبتُ أنها تطهّر الجوّ من الوباء ! ـ ٢٠
ساعتَها انقلبتُ غزالاً ،
واذا رغابي ، كالكلاب الوحشية القاسية ،
حتى الآن تطاردني[١] .

يدخل فالنتين

الدوق : أهلاً ! ما أخبارها ؟
فالنتين : عفوك مولاي ! لم تسمح بدخولي ،
ولكن من وصيفاتها عدتُ بهذا الجواب : ٢٥
إن الهواء نفسَهُ ، لسبع سنواتٍ من القيظ ،
لن يرى وجهها مكشوفاً لعين ،
لأنها ستظلُّ كراهبةٍ تمشي محجَّبةً
وتسقي مرةً كلَّ يوم ارجاء حجرتها
بأجاج الدمع الأليم : وذلك كلُّه لتُبقي طريّاً ٣٠
حُبَّ أخٍ تُوُفِّي ، تريدُ حفظَهُ نضراً
مقيماً في ذاكرتها الحزينة الى الأبد .
الدوق : آه ، إن من لها قلبٌ كذاكِ رقيقُ الشغاف
ليسدِّدَ دَيْنَ الحب لأخٍ ، لا غير ، ٣٥

---

(١) الاشارة هنا الى اسطورة الصياد الشهير اكتيون ، الذي خرج يوماً الى الصيد مع كلابه ، فرأى ديانا ، ربّة العفاف ، وهي تسبح عارية مع رفيقاتها النمفات ، فغضبت عليه الالهة وحولته الى غـزال . وعندهـا طاردته كلابه الخمسون ، ومزقته اوصالاً .

ما أروع ما يكون حبُّها يوم يفتك السهم الذهبي الغالي[٢]
بقطيع العواطفِ الأخرى كلها
الجائشةِ في صدرها ، إذ تجد الكبدَ منها والقلبَ
والدماغ
عروشَ السؤدُدِ هذه ، وقد اعتمرتْ وامتلأت ـ
وهي كمالاتُها العذبة ـ بمَلِكٍ واحدٍ أَحَد !
هيّا بنا إلى أحواض زهور الشذى : ٤٠
فخواطر الهوى تحت افنان العرائش تَبهى مَرْقَدا ...
(يخرجون)

(٢) اي : سهم كيوبيد . يقول اوفيد في كتابه «التحولات» : «السهم الذي يحدث الحب ذهبٌ كله ، حاد الطرف براقُه . والذي يطرد الحب ، حديد بليد مكسو بالرصاص» .

المشهد الثاني

ساحل البحر

تدخل فيولا ، وربَّان سفينة وملاّحون

فيولا : ياصحب ، ما هذا البلد ؟.

الربان : هذه ايليريا ، سيدتي .

فيولا : وماذا أصنع في ايليريا ؟

أخي - إنه في اليسيوم .[٣]

لعله بصدفة الحظ لم يغرق ؟ ما قولكم يابحّارة ؟ ٥

الربان : أنتِ انما أُنقذتِ بصدفة الحظ .

فيولا : آه ، أخي المسكين ! لعله أُنقذ بصدفة الحظ أيضا ؟

الربان : حقا ، سيدتي ... وعزاءً لك بحظك

تأكدي ، بعد أن انشقّت سفينتُنا ، عندما

تشبّثتم انت والقلائل الذين أُنقذوا معك ١٠

بزورقنا المساق بالريح ، أنني رأيتِ أخاك

بأروع الدراية في الخطر يوثق نفسه

(وقد لقّنَتْه الشجاعةُ والأمل كيف يتصرف)

---

(٣) اليسيوم . الجنة . لعل اسم البلد ايليريا اوحى لفيولا باستعمال هذا الاسم من اسماء الجنة .

بساريةٍ قوية طَفَت على البحر ،

وهناك رأيته ، أشبه بآريون على صهوة الدلفين[4] ١٥

يصادق الموج –

إلى ان غاب عن ناظريّ .

فيولا : هاك ذهبا ، لقولك هذا .

ونجاتي أنا تهيّىء لي الأمل

بنجاته ، وكلامك تأكيد عليه .

أتعرف هذا البلد ؟

الربان : خير معرفة ، سيدتي . لأنني ولدت ونشأت

على بعد زهاء ثلاث ساعات من هذا المكان بالذات .

فيولا : من يحكم هنا ؟

الربان : دوق نبيلٌ ، اسما ومسمًّى . ٢٥

فيولا : ما اسمه ؟

الربان : اورسينو .

فيولا : اورسينو ! لقد سمعت أبي يذكره .

كان أعزب يومئذ .

الربان : وما زال حتى الآن ، او إلى عهد قريب . ٣٠

فقبل شهر واحد رحلت أنا من هنا ،

وكان يُشاع حديثا يومَها – وكما تعلمين ،

ما يفعله كبارُ القوم يلغط به الأقلُّ شأنا منهم –

أنه كان يخطب ودَّ الحسناءِ اوليفيا .

فيولا : ومن هي ؟

---

(٤) آريون شاعر اغريقي قديم اشتهر بعزف القيثارة والانشاد . في طريق عودته الى كورينث من صقلية – حيث كان قد اشترك في مسابقة موسيقية – طمع البحارة في الهدايا التي عاد بها في المركب ، وعزموا على قتله . فتوسل اليهم الا يفتكوا به ، ولكن عبثاً . الا انهم وافقوا على ان يعزف على قيثارته للمرة الاخيرة . وما ان بدا بالعزف حتى قذف بنفسه الى البحر . وكانت اعداد من الدلفين التي تعشق العزف والغناء قد تجمعت في المياه حول المركب ، وحمله واحد منها على ظهره الى تينارس . ومنها عاد سالماً الى كورينث . آريون يصور دائماً حاملاً قيثارته وهو على ظهر الدلفين .

الربان : فتاة فاضلة ، ابنة كونت
كان قد مات قبل حوالي سنة ، فخلّفها
في رعاية ابنه ، أخيها ،
واذا أخوها بعد أمد وجيز ، يموت كذلك .
وحبًا وتعلّقا به ، يقال
إنها تخلّت عن عِشْرة الرجال ورؤيتهم . ٤٠

فيولا : ليتني أخدم تلك السيدة
ولا يعرف العالم
الى أن تنضج لي سانحتي
حقيقة أمري !

الربان : عسيرٌ تحقيق ذلك ،
لأنها لن تقبل التماسا ، مهما يكن ، ٤٥
لا ، حتى التماسَ الدوق .

فيولا : أرى فيك حُسْنَ التصرّف ، ياريّس .
ورغم ان الطبيعة قد تقيم جدارا جميلاً
تُخفي وراءه اللوثة والدمامة ، فأني
أصدِّق أن لك قلبا يليق ٥٠
بمظهرك الخارجي الجميل .
أرجوك ، ولسوف أسخو بالمال معك ،
إخفِ عني ما أنا ، وأسعفني
بالتنكّر الذي قد يقتضيه
الشكلُ من مأربي . اريد خدمة هذا الدوق ، ٥٥
فقدّمني إليه كأنني احد الخصيانِ[1] ، ولعلك
تلقى خير الجزاء ، فبوسعي أن اغنّي ،

---

(١) لن نسمع فيما بعد اي شيء بشان تقديمها كاحد الخصيان . يبدو ان شكسبير اهمل هذا الجزء من خطة فيولا .

وأن أحدِّثَهُ بضروب شتى من الموسيقى
تجعله يراني جديرة بادخالي في خدمته .
أمّا ما الذي قد يحدث غير هذا ، فأتركُهُ للزمن .
وما عليك إلّا ان تناغم صمتك مع حيلتي .

الربان : فلتكوني أحد الخصيان لديه ، وأنا رديفك الصامت .
واذا هَذَر منّي اللسان ، فلتحُرم البصر عيناي !

فيولا : شكراً . خذني إليه .

المشهد الثالث

منزل اوليفيا

يدخل السير توبي بلْتش[1] وماريا

توبي ما الذي بحق الطاعون تعنيه قريبتي [2] بهذا الحزن كله لموت أخيها ؟يقيني أن الغمّ عدو الحياة .

ماريا : والله ياسير توبي ، يجب ان تبكّر في عودتك إلى الدار في الليالي . فسيدتي ، قريبتك ، تعترض بشدة على ساعاتك غير الملائمة . ٥

توبي : اذن فلتعترض على اعتراضها .

ماريا : ولكن يجب ان تتحلّى بحدود اللياقة في التصرف .

توبي : أتحلّى ؟لن أتحلّى بأحسن من حُللي . فهذه الثياب تصلح ١٠

---

(١) من شان شكسبير ان يطلق اسماء مضحكة على الشخصيات التي يقصد منها اثارة الضحك او الفكاهة . فكلمة «بلتش» تعني «تجشؤ» ، اشارة الى شيمة السكر المتواصل في السير توبي ، وكلمة «اغيوتشيك» ، لقب صديقه اندرو ، تعني «خذ الوجع» او «وجع الخد» .

(٢) كلمة niece تعني ابنة الاخ او الاخت ، كما ان كلمة uncle تعني العم او الخال . ولكن شكسبير ومعاصريه يستعملون الكلمة الاولى في كثير من الاحيان لتعني «القريبة» تعميماً ، كما هنا ، وكذلك تستعمل كلمة cousin للقريب ، مع انها تعني بالتحديد ابن او ابنة العم او العمة ، او الخال او الخالة .

للشرب ، وكذلك هذا الحذاء . واذا لم يكن كـذلك ، فليعلق نفسه بسيوره .

ماريا : سيدمّرك هذا الشرب وهذا الجَرْع . وقد سمعت سيدتي تتحدث عن ذلك أمس ، وعن الفارس[٣] الأبله الذي أتيت به ذات ليلة ليخطبها . ١٥

توبي : من ؟السير آندرو أغيوتشيك ؟

ماريا : نعم ، هو بالذات .

توبي : إنه رجل من أرفع الرجال قامةً في إيليريا . ٢٠

ماريا : وما دخل ذلك بالموضوع ؟

توبي : دخله ثلاثة آلاف دينار[٤] في السنة .

ماريا : نعم ، ولكن دنانيره هذه سينفقها كلها في سنة واحدة . إنه طائش جدا ، ومبذّر .

توبي : ياعيبك في قولك هذا ! إنه يعزف الفيول دي غامبا ، ويتكلم ثلاث او اربع لغات بدقة ، ويتمتع بأفضل مواهب الطبيعة . ٢٥

ماريا : حقاً ، حتى بالحماقة نفسها . فهو فضلاً عن بلاهته ، مشاجر كبير . ولولا تمتعه بموهبة الجبان في تخفيف لذة الشجار ، لحظي بسرعة ، على حد قول العقلاء ، بموهبة القبر . ٣٠

توبي : وحق هذه اليد ، ان الذين يقولون ذلك أوغاد وشتّامون . من هم ؟ ٣٥

ماريا : انهم الذين يضيفون ايضاً أنه يسكر كل ليلة برفقتك .

توبي : بشرب الانخاب لقريبتي . ولسوف أشرب نخبها ما دام في حنجرتي ممرّ وفي ايليريا شراب . وهو جبان ووضيع كل من لا ٤٠

---

(٣) في النظام الارستقراطي البريطاني ، كل من يُلقب بكلمة «سير» Sir ، هو «فارس» knight .

(٤) الكلمة في الاصل «دوكة» ، وهي عملة ايطالية .

يشرب نخب قريبتي حتى يدور دماغه كفّرارة القريـة[٥]. هه
ياامرأة ! كستيليانو فَلْغو ![٦] فهذا السير أندرو وجع الوجه
قادم !

يدخل السير أندرو اغيوتشيك

أندرو : سير توبي بلتش ! كيف انت ، سير توبي بلتش ؟

توبي : عزيزي سير أندرو ! ٤٥

أندرو : (لماريا) بورك فيكِ ، يانمرةً حسناء !

ماريا : وفيك أيضاً ، سيدي .

توبي : فاتح ، ياسير اندرو ، فاتح !

أندرو : فاتح ؟

توبي : خادمة قريبتي .[٧] ٥٠

أندرو : سيدتي اللطيفة فاتح ، ارجو المزيد من التعارف .

ماريا : اسمي ماريا ، سيدي .

أندرو : سيدتي اللطيفة ماري فاتح ـ

توبي : أخطأت يافـارس ! فاتـح ، تعني : فاتحهـا ، جابههـا ،
اقتحمها ، أخطبها ، هاجمها . ٥٥

أندرو : لا والله لن اتعامل معها في هذا السياق . أهذا ما تعنيـه
«فاتح» ؟

ماريا : وداعاً ، ايها السيدان .

توبي : ان كنتُ هكذا تفارق ، فلا جرّدتُ سيفاً ـ أبداً مرة اخرى ! ٦٠

---

(٥) او «مصراع الابرشية». كانت في كل قرية فرارة كبيرة يشغل القرويون انفسهم بسَوْطها ايام الصقيع ، لكي يدفاوا بالحركة ، ويبقوا بعيدين عن المشاكل وهم عاجزون عن العمل بسبب الطقس .

(٦) لا نعلم بالضبط معنى هاتين الكلمتين ، سوى انهما من الكلمات التي يروق للسير توبي ان يشوّهها باستعارتها من الايطالية او غيرها .

(٧) ماريا في الواقع ليست خادمة ، بل هي وصيفة اوليفيا ، اي انها سيدة . ولكن لعل توبي يريد إيهام صديقه عن عمد ، مستغلاً عدم ذكائه .

آندرو	: إن كنتِ هكذا تفارقين ، سيدتي ، فلا جرّدت سيفاً مرة اخرى ! أتحسبين ياحسناء أن بين يديك بُلهاء ؟	
ماريا	: سيدي ، انت لست بين يديّ .	٦٥
آندرو	: اذن ، وربي ، فلأكن ! هاك يدي .	
ماريا	: العفو ، سيدي ، فالفكر حرّ .. **(تأخذ يده بيدها)** أرجوك اجعل يدك على رف الدنان ، ولتشرب .	
آندرو	: ولِمَ ، أيتها الحبيبة ؟ ما معنى مجازك ؟	٧٠
ماريا	: إنها جافة .[٨]	
آندرو	: أحسبها كذلك . أنا لست حماراً فأُبقي يدي جافة . ولكن اين نكتتك ؟	
ماريا	: نكتة جافة سيدي .	٧٥
آندرو	: ألديك الكثير من أمثالها ؟	
ماريا	: نعم ، سيدي ، إنها عند الأطراف من أصابعي . انظر ، أَتْرُكُ الآن يدَك ، فلا يبقى منها شيء عندي .	
	(تخرج)	
توبي	: أيها الفارس ، تنقصك كأس من خمر كُمَيْت ! متى رأيتك مغلوباً هكذا ؟	٨٠
آندرو	: أبداً بحياتك ، فيما اظن ، الا اذا رأيت الخمر الكميت تغلبني .[٩] يبدو أحياناً أن لا ذكاء عندي اكثر من اي امرىء عادي آخر ، ولكنني أكولٌ للحم العجل ، وأعتقد ان ذلك ينال من ذكائي .	
توبي	: لا شك .	٨٥
آندرو	:لو اقتنعتُ بذلك ، لتخليّت عنه . إني راحل غداً ، سير توبي .	

---

(٨) كان المعتقد ان اليد الجافة تدل على ضعف الجسم او برود الطبع . وماريا تقصد التورية بين هذا المعنى ومعنى ان يده عطشى تطلب الشراب .

(٩) قصد توبي ان اندرو غُلب في «معركة الكلام» مع ماريا ، ولكن اندرو يحول المعنى الى الغُلب بالخمر .

توبي : پوركوا ،[10] يافارسي العزيز ؟

أندرو : وما «پوركوا» هذه ؟ قل ، ام لا تقل ؟ ليتني قضيت في تعلم اللغات الوقت الـذي قضيته في المبـارزة والرقص وتعـذيب الدببة .[11] آه ليتني تابعت دراسة الاداب ! ٩٠

توبي : لكان لك عندئذ رأس رائع من الشَّعر .

أندرو : هل كان ذلك يحسِّن شَعري ؟ ٩٥

توبي : لاشك ، لانك ترى انه ليس جعداً بطبيعته .

أندرو : ولكنه يلائمني بما يكفي ، ألا تظن ؟

توبي : ممتاز . إنه سابل كالقنّب على المغزل . وارجو
ان أرى ربة بيت تأخذك بين ساقيها ، ١٠٠
وتنزعه عنك غَزْلاً غزلاً !

أندرو : والله ، أنا عائد الى بيتي غدا ، سير توبي ، فقريبتك ترفض ان يراها احد . أو ، اذا لم ترفض ، فالأرجح أنها لن ترضى بي . والكونت نفسه
هنا ، جارها ، يخطب ودّها . ١٠٥

توبي : إنها لن ترضى بالكونت . فهي لن تتزوج ممن هو أكبر منها قدراً ، سواء مالاً ، او سناً ، أو عقلاً . وقد سمعتها تقسم على ذلك . هُس يارجل ، لك فيها أمل .

أندرو : اذن ، سأبقى شهراً آخر .[12] أنا من أغرب الناس فكراً في العالم . ثمة احيان لا تكون لي متعة فيها إلّا بـالقِناعيـات والحفلات .

توبي : أتجيد مثل هذه التسالي ، ايها الفارس ؟

---

(١٠) بالفرنسية : لماذا ؟

(١١) كان من العاب الانكليز قبل عهد شكسبير وبعده ازعاج الدببة وتعـذيبها بـاطلاق الكـلاب عليها . في مسرحيات شكسبير اشارات عديدة الى ذلك .

(١٢) هذا التغير الفجائي يتقصده شكسبير لاظهار اندرو على مـا هو عليـه من اضطراب مضحـك في التـ[illegible]ـير والموقف . لاحظ بقية قوله ، كانه يحسب ان بوسعه ان يعبر عن تعلقه باو فيليا بالقناعيات والحد[illegible]

أندرو : كأي رجل في ايليريا ، مهما يكن ، على الا يعلوني
في المرتبة . ومع ذلك فان الشيوخ لا يقارنون بي . ١١٥

توبي : كيف تمتاز برقصة الغاليارد[١٣] ايها الفارس ؟

أندرو : والله بوسعي القفز عاليا .[١٤]

توبي : ربوسعي أن اقطع له لحم الضان .

أندرو : واظن ان قفزتي الى الوراء لا تقل قوة عن قفزة
احد في ايليريا . ١٢٠

توبي : لماذا تخبّيء هذه الامور ؟ لماذا تسدل الستار على ـ هذه المواهب ؟ اتخشى عليها من الغبار كصورة السيدة مول ؟ لماذا لا تذهب الى الكنيسة وانت ترقص الغاليارد ، وتعود الى الدار راقصاً الكورانتـو ؟ لو كنت مكـانك ، لجعلت حتى مشيتي رقصةً جغ . ولن اطيِّر ماءً الا في رقصة الخطى الخمس . ما بك يارجل ؟ هل هذه دنيا نخفي فيها المواهب ؟ لقد حسبت ، عندما رايت ساقك بتكوينها الرائع ، أنها صيغت تحت نجم الغاليارد . ١٣٠

أندرو : نعم ، إنها قوية ، ولا بأس بشكلها في جورب ناري اللون . أنبدأ حفلة شرب ومرح ؟

توبي : وماذا لنا غير ذلك ؟ ألم نولد تحت برج الثور؟

أندرو : الثور ؟ يعني الخاصرة والقلب ؟[١٥] ١٣٥

توبي : لا ، سيـدي : السيقان والافخـاذ . أرني كيف تقفـز ؟ **(السير اندرو يرقص ، ويقفز)** ها ! أعلى ! ها ها ! رائع !
(يخرجان)

---

(١٣) رقصة سريعة تضج بالحيوية .

(١٤) الكلمة بالانكليزية تعني ايضاً نوعاً من الصلصة ، التي تجعل مع لحم الضان ، وهذا يفسر تعليق توبي اللاحق .

(١٥) كان المعتقد ان كلا من الابراج الاثنى عشر يؤثر في قسم من الجسم . وكان المفروض ان برج الاسد هو الذي يؤثر في الخاصره والقلب . غير ان ثمة من يقول ان اندرو كان مصيباً في ان الثور هو صاحب هذا الاثر .

المشهد الرابع

قصر الدوق اورسينو

يدخل فالنتين ومعه فيولا مرتدية ملابس رجل

فالنتين :اذا استمر الدوق بهذا الاهتمام بك ، ياسيـزاريو ، فمن المحتمل أن يعيّنك في منصب رفيع . لم يعرفك الا منذ ثلاثة ايام وها أنت ما عدت بالغريب .

فيولا : انك تخشى تقلبّه او اهمالي ، بحيث تشك في استمرار حبه . هل من شأنه ، ياسيدي ، التحول في من يهتم بهم ؟

فالنتين :لا ، صدّقني .

يدخل الدوق اورسينو ، وكوريو ، ومرافقون

فيولا : شكراً . ها هو الكونت قادما .

الدوق : من منكم رأى سيزاريو ؟

فيولا : أنا في خدمتك ياسيدي ،هنا .

الدوق : قفوا جانبا ، لبرهة ـ سيزاريو ،
لم يبق شيء لا تعلمه . لقد فتحت
لك كتاب اسرار نفسي .
ولذا، ايها الفتى الطيب، وجّه خطاك نحوها .

لا تقبل اعراضها عن ادخالك، قف ببابها ،
وقل لهم هناك ستنمو قدمك الثابتة
الى ان تقابلها .

فيولا : سيدي النبيل ، من المؤكد ،
إن تكن مستسلمة لحزنها كما يقال ،.
انها لن تسمح بدخولي. ٢٠

الدوق : كن صاخباً ، وتخطَّ حدود اللياقة كلها ،
بدلاً من ان تعود دونما جدوى .

فيولا : هب انني ، سيدي ، كلّمتها ، ثم ماذا ؟

الدوق : آه ، عندها اعرض لها جوى حبي ،
فاجئها بالحديث عن هيامي !
ولسوف يليق بك ان تمثل ما بي من الم ممزِّقٍ
فتصغي اليك ، بشبابك ، افضل مما تصغي الى ٢٥
مبعوث اكثر جهامة .

فيولا : لا أظن ذلك ، يامولاي .

الدوق : صدقني ، ايها الفتى العزيز .
من يقلْ إنك رجل يكذّب ربيع عمرك السعيد .
ما كانت شفةُ ديانا أنعم يوماً ٣٠
او أشدَّ قُربى بالياقوت .
وحنجرتك الفتية حادّة وسليمة ، كحنجرة صبيّة ،
وكل ما فيك اشبه بدور امرأة في مسرحية[1]
انا واثق من ان طالَعَك الان ٣٥
مهيّأ لهذه القضية . (للآخَرين) فليرافقْه منكم
اربعة او خمسة .

---

(١) كانت ادوار النساء في المسرحيات في عهد شكسبير يقوم بها اولاد مازالت اصواتهم ـ حادة وسليمة ـ لم ـ تكسرها ـ (او تُغلظها) المراهقة بعد

بل كلكم ، رجاء . فأنا في احسن حالي
كلما قلّ صحبي حولي .. واذا افلحتَ في هذا
جعلتك تحيا حرّاً كسيدك ،
تعُدُّ امواله اموالك .

فيولا : سأسعى جاهداً ٤٠
لخطب ودّ سيدتك . **(جانبيا)** ولكن يـاللمحاولـة المعيقة !
أأخطب لـه اخرى ، وبـوّدي لو اكـون انـا التي أتزوجه ؟

المشهد الخامس

منزل اوليفيا

تدخل ماريا ، والمهرّج

ماريا : لا ! امّا ان تخبرني اين كنت ، او انني لن افتح شفتي قيد شعرة دفاعاً عنك . لسوف تشنقك سيدتي لغيابك .

المهرّج : فلتشنقني ! من يُشنق جيدا في هذا العالم لن يخاف الرايات[1] . ٥

ماريا : برهن على ذلك .

المهرّج : لن يرى راياتٍ ليخافها .

ماريا : جواب مختصر مفيد ، كطعام الصيام الكبير . بامكاني ان اخبرك اين ولد ذلك القول «انا لا اخاف الرايات» .

المهرّج : اين ، ياسيدتي ماريا ؟

ماريا : في الحروب . لكي تتجرأ فتنطق به في تهريجك .

المهرّج : الا وهب الله الحكمة لمن يملكها . اما الحمقى ، فليستغلّوا مواهبهم ![2] ١٥

(١) كان هذا مثلا سائرا السخرية فيه ظاهرة .

(٢) المهرج يعكس القول الذي نصّه : «الا وهب الله الحكمة لمن لايملكها ، اما الحكماء ، فليستغلوا مواهبهم»

ماريا : ولكنك ستعلَّق لغيابك الطويل ـ او ستُطرد . اليس طردك كشنقك ؟

المهرّج : ما اكثر ما انقذت المشنقة اناساً من زواج بائس ! اما الطرد ، فالصيف يقدِّر المرءَ عليه .

ماريا : امصمّم انت اذن ؟ ٢٠

المهرّج : ولا ذلك ايضاً . الا انني مصمم اعتماداً على وصلتين .

ماريا : اي ، اذا انقطعت الواحدة ، صمدت الاخرى . واذا انقطعت كلتاهما ، سقط سروالك .

المهرّج : جيد ، جيد جداً ، والله ! طيّب ، اذهبي في سبيلك ! اذا كفّ السير توبي عن الشرب ، كنت ازكى قطعة من لحم حواء في ايليريا[٣] .

ماريا : هس ، ياخبيث ! كفاك حديثاً عن ذلك . هاهي سيدتي قادمة . كن حكيماً في اعتذارك ، فذلك خير لك . ٣٠

(تخرج)

تدخل السيدة اوليفيا ومعها ملفوليو ومرافقون

المهرّج : ايتها القريحة ،[٤] ان شئت ، فأسعفيني تهريجاً جيداً ! اصحاب القرائح الذين يحسبون انهم يملكونك ، ما اكثر مايثبتون انهم مهرّجون ، وانا الذي تعوزني القريحة قد ابدو حكيماً . اذ ما الذي يقوله كوينابالوس[٥] : «بهلول ظريف

---

(٣) يلمّح الى انها ستكون خير زوجة للسير توبي .

(٤) من اكثر الكلمات تكراراً في مسرحيات شكسبير ، والكتابات الانكليزية الاخرى في عهده ، كلمة wit ، المحملة بضروب من المعاني المتقاربة ، ولكنها حين تترجم الى العربية ، تكون كل مرة بحاجة الى كلمة مغايرة انسجاماً مع سياقها . فهي تعني : القريحة ، العقل ، البديهة ، الذكاء ، الظُّرف ، النكتة ، سرعة الخاطر ، براعة الكلام ، الخ . وقد تعني صاحب القريحة ، والظرف ، والنكتة ، الخ . وسوف ترد مرات عديدة في هذه المسرحية .

(٥) يخترع المهرج اسماء وهمية هنا ، وفي مشهد قادم ، تظاهراً «بالعلم» .

النكتة ، خير من ظـريف بائـخ النكتة» . بـارك الله فيـك ، سيدتي .

اوليفيا : اخرجوا البهلول !

المهرّج : الا تسمعون ، ياقوم ! اخرجوا السيدة .

اوليفيا : كفى ! انت بهلول ناضب[6] . لا اريدك بعد اليوم . ثم انك غدوت غير امين .

المهرّج : مَثْلَبَتان ، سيدتي ، تصلحهما الخمر والمشورة . ٤٠
اسقي بهلولك خمراً ، تجديه ينضحُ من جديد . اطلبي إلى غير الامين ان يصلح نفسه ، فاذا اصلح نفسه ، ماعاد غير امين . واذا عجز ، فليصلحه الرَّقاع . فكل مايُصلَح ، انما هو يرقَّع . والفضيلة التي تأثم ، انما هي مرقّعـة بالخطيئـة ، والخطيئة التي تَصطلح ، انما هي مرقّعة بالفضيلـة . فاذا كان هذا القيـاس المنطقي كافيـاً ، فبها ونعمت . والاّ فمـا العلاج ؟ مامن زوج مخـدوع حقيقي الا وقسمتهُ هي التي تخونه ، ولذا فان الجمال زهرة . لقد امرتكم السيدة بان تخرجوا البهلول . وانا لذلك اكرر : اخرجوها ! ٥٠

اوليفيا : ياسيد ، انا امرتهم بان يخرجوك انت .

المهرّج : خَطْأةٌ من ارفع مستوى ! سيدتي ان القلنسوة لاتصنع راهباً ، وذلك يعني ، انني لا البس ملوّنة[7] المهرّج في دماغي . سيـدتي الكريمـة ، اسمحي لي بان ابـرهن على انـك انت بهلولة .

اوليفيا : أتقدر ؟

المهرّج : بمنتهى البراعة ، سيدتي الكريمة .

اوليفيا : برهن اذن .

---

(٦) ... [illegible] ... نستطيع اضحاكي .

(٧) تتالف بدلة المهرج والبهلول من رقع متباينة الالوان تميزه . ولابد من القول هنا ان «فست» ، مهرج اوليفيا هذا ، اظرف المهرجين الذين ابتدعتهم روح شكسبير الفكاهية في مسرحياته الكوميدية العديدة .

المهرّج : عليّ اولاً ان استجوبك ، سيدتي . أجيبيني ، حبوبتي الفاضلة . ٦٠

اوليفيا : ليس لديّ ما يسلّيني غير هذا ، فلا تحمّل برهانك .

المهرّج : سيدتي الكريمة ، فيم حِدادك ؟

اوليفيا : بهلولي الكريم ، على موت اخي .

المهرّج : احسب ان روحه في الجحيم ، سيدتي .

اوليفيا : اعرف ان روحه في الجنة ، يابهلول .

المهرّج : انتِ البهلول اذن ان انت حزنت على روح اخيك ، وهي في الجنة . ايها السادة ، خذوا البهلول عني . ٧٠

اوليفيا : ما رأيك في هذا البهلول ياملفوليو ؟ الا تراه يتحسّن ؟

ملفوليو : بلى ، وسيستمر الى ان تخضّه حشرجة الموت . فالخرف الذي يفسد العاقل ، يحسّن البهلول .

المهرّج : سيدي ، الا عجّل الله بخرفك ليزيد من حماقتك ! فالسير توبي سيقسم على انني لست ثعلباً ، ولكنه لن يراهن بفلسين على انك لست من البهاليل .

اوليفيا : وماذا تقول جواباً على ذلك ، ملفوليو ؟ ٨٠

ملفوليو : يدهشني ان سيادتك تتمتعين بوغد عقيم كهذا . رأيته قبل ايام وقد افحمه بهلول عادي ليس في رأسه من الدماغ اكثر من حجر . انظري الان ، لقد فقد في الحال بديهته ، فاذا لم تضحكي وتشجّعيه ، انعقد لسانه . واني والله لارى ان العقلاء الذين يضجّون ضحكاً على تهريج هؤلاء البهاليل ليسوا بأفضل من توابع البهاليل .[8]

اوليفيا : آ ، ملفوليو ، انك ممروض بحب ذاتك ، ولا تتذوّق الا بشهّية معلولة . لو كنت ٩٠

---

(٨) في عهد شكسبير كان للمهرج او البهلول تابع يومىء و يقلد حركات سيده استزادة من ضحك الجمهور .

سَمِحاً ، بريئاً ، حرّ الطبع ، لوجدت ان ماتعـدّه قذائف مدفعية ليس الآسهام العصافير . ليس من ضغينة في البهلول المحترف ، وان لم يكفّ عن التشنيع ، وليس من تشنيع في رجل معروف بفطنته ، وان لم يكفّ عن التوبيخ .

المهرّج : الا لقّنك عطارد،[9] افانين النّصْب ، لانك تحسنين القول في البهاليل !

تدخل ماريا

ماريا : سيدتي ، بالباب سيد شاب شديد الرغبة في التحدث اليك . ١٠٠

اوليفيا : أهو من لدن الكونت اورسينو ؟

ماريا : لا ادري ، سيـدتي . انه شـاب جميل ، ومعـه عدد من المرافقين .

اوليفيا : ومَن مِن اهل الدار يُمسكه عن الدخول ؟

ماريا : سيدتي ، السير توبي ، قريبك .

اوليفيا : ارجوك ، ابعدوه عنه . انه لايتحدث الا جنونيات . قاتله الله ! **(تخرج ماريا)** اذهب انت ، ياملفوليو . اذا كان الطلب من الكونت ، قل اني مريضة، او انني لست في البيت، او ما شئت، لتصرف الامر . **(يخرج ملفوليو)** اترى ياسيد كيف ان تهريجك امسى عتيقاً ، والناس لايقدّرونه . ١١٠

المهرّج : لقد تكلّمت عنا ، سيدتي ، كأن ابنك البكر من البهاليل ـ أترع الله جمجمته مّخاً !

---

(٩) كان عطارد (مركوري) عند الإغريق والرومان إله التجارة والكسب والمقايضة ، فاعتبر ايضاً إله الكذب والنصب . وكان ايضاً إله اللصوص .

يدخل السير توبي

لان احد اقربائك ... هاهو قادم ـ غشاء الدماغ فيه خفيف جداً .

اوليفيا : ونصف سكران ، بشرفي ! من الذي بالباب يا ابن العم ؟

المهرّج : اهلاً بالسير توبي !

توبي : احد السادة .

اوليفيا : احد السادة ؟ ومن يكون ؟

توبي : سيداً بالباب . (يشهق) لعن الله السمك المقدّد ! (للمهرج) ها ، كيف انت ياخمّير ؟

اوليفيا : يـاابن العم ، ياابن العم ، كيف بكّـرت بهذه الخمـالـة الناعسة ؟

توبي : الفاحشة ؟ أتحدّى الفاحشة ! ثمة احدهم بالباب .

اوليفيا : نعم ، نعم ، من هو ؟

توبي : وليكن الشيطان ان هو شاء ، ماهمّني ! اعطني وفاءً ، هذا ما اقول انا .. اعني ، لافرق ، ابداً . **(يخرج)**

اوليفيا : بهلول ، كيف يكون السكران ؟

المهرّج : كالغريق ، والبهلـول ، والمجنون . جـرعةً زائـدة واحدة تجعله بهلولاً ، والثانية تجنّنه ، والثالثة تُغرقه .

اوليفيا : اذن اذهب وجىء بمحقق الـوفيات ، ولينظـر في امر ابن عمي ، لانه ادرك درجة الشراب الثالثة ـ انه يغرق . اذهب واعتن به .

المهرّج : سيدتي ، هو لم يتعدّ طور الجنون بعد ، وها البهلول يذهب ليرعى المجنون . **(يخرج)**

يدخل ملفوليو

ملفوليو : سيدتي ، هذا الغلام يقسم انه يريد التحدث اليك . قلت له انك مريضة : فزعم انه يدرك ذلك ، ولذا يريد التحدث اليك . قلت له انك نائمة ، فبدا انه كان على علم مسبق بذلك ايضاً ، ولذا جاء يريد التحدث اليك . ماذا اقول له ، سيدتي ؟ انه مسلّح تجاه اي تمنّع .

اوليفيا : قل له انه لن يتحدث اليّ .

ملفوليو : قلت له ذلك ، فقال انه سيقف ببابك كعمـود العُمدة ، او كقائمة المقعد ، الى ان يتحدث اليك . ١٥١

اوليفيا : اي نوع من الناس هو ؟

ملفوليو : من النوع البشري .

اوليفيا : اي ضرب من البشر ؟

ملفوليو : من اسوأ ضرب ، يصرّ على التحدث اليك ، شئت ام أبيت .

اوليفيا : ما مظهره ؟ ماعمره ؟

ملفوليو : لم يبلغ مبلغ الرجل ، وما عاد في طور الصبي : كخُضرةٍ قبل استوائها ، اوتفاحة قبل نضجها . انه كالماء الساكن بين المد والجزر ، بين الصبيّ والرجل . وهو حسن المحيّا جداً ، وشديد الحدة في الكلام . مع انه يبدو وكأنه لم يفطم عن حليب امه الاّ للتو . ١٦٥

اوليفيا : دعه يتقدّم . وادعُ وصيفتي .

ملفوليو : ايتها الوصيفة ، سيدتي تدعوك . **(يخرج)**

تدخل ماريا

اوليفيا : اعطيني نقابي . تعالي ، اسدليه على وجهي ، سنسمع رسالة اورسينو مرة اخرى .

تدخل فيولا

فيولا : صاحبة المقام الرفيع ، سيدة الدار ، من هي ؟

اوليفيا : خاطبني انا ، سأجيبك عنها . ماهي رغبتك ؟ ١٧٠

فيولا : ياذات الحُسن المشع ، البديع ، الذي لا يضاهىٰ ـ ارجوك ان تخبريني هل هذه هي سيدة الدار ، لانني لم ارها قط . ولسوف يعزّ عليّ ان القي عني خطابي عبثاً ، فهو اضافة الى انه حُرِّر تحريراً رائعاً ، قد جهدت كثيراً بحفظه عن غيب . ايتها الحسناوان اللطيفتان ، لاتعرّضاني للسخرية ، فانا شديد الحساسية لاقل سوء في المعاملة .

اوليفيا : من اين اتيت ؟ ١٧٨

فيولا : ليس بوسعي الا قول القليل مما لم ادرسه ، وهذا السؤال خارج عن دوري . ايتها الكريمة ، هل لي بتأكيد لطيف منك انك انت سيدة الدار ، لكي اشرع في خطابي .

اوليفيا : أممثل كوميدي انت ؟

فيولا : لا ياقلبي ، ياعميقة المعرفة . ومع ذلك ، قسماً بأنياب النكد ، فاني لست ما امثله . هل انت سيدة الدار ؟

اوليفيا : نعم ، ان كنت لا اغتصب نفسي .

فيولا : ان كنت اياها ، فلا ريب انك تغتصبين نفسك . فما هو مُلْك يديك للعطاء ليس ملك يديك للاحتفاظ به . ولكن هذا خارج عما امرت به . سأستمر بخطابي في مدحك ثم اكشف لك عن لُبّ رسالتي .

اوليفيا : صِلْ الى المهم منها ، وانا اغفر لك اغفال المديح . ١٩٤

فيولا : وا أسفاه ، فقد اجهدت نفسي في حفظه ، وكله شاعرية .

اوليفيا : وهذا يزيد في احتمال كونه كاذباً .[١٠] ارجوك ، احتفظ به

---

(١٠) يقول شكسبير على لسان احدى شخصياته في «كما تهواه» (٣ ، ٣ ، ٢٢) : «اصدق الشعر اكذبه» ، ولو ان الكلمة التي يستعملها للكذب في هذا السياق هي feigning ، اي التمويه . و في عبارة اوليفيا هنا تلاعب على الفكرة نفسها ، اشارة الى تمازج الشاعرية بالتمويه او الكذب ، مما يذكرنا بالقول العربي «اعذب الشعر اكذبه» ـ وهناك قول لاتيني ماثور بهذا المعنى بالضبط .

لنفسك . سمعت انك كنت سليطاً في باب داري ، وما اذنتُ لك بالمثول لاسمعك ، بل لاتعجّب لـك . فاذا لم تكن مجنـوناً ، انصرف . واذا كنت تملك عقلاً ، اوجز . فما انا في تلك الفترة من القمر[11] بحيث اجنّ وأُجري حواراً عشوائياً كهذا .

ماريا : هلا اقلعت بشراعك ، سيدي ؟ هنا مجراك . ٢٠٥

فيولا : لا ، ياشاطفةً طيّبة . اريـد لزورقي بعض التـريث هنا . (لأوليفيا) هلّا هدَّأتِ ماردك هذا[12] ، سيدتي الحلوة ؟

اوليفيا : قل لي ما في بالك .

فيولا : انما انا رسول للبلاغ .

اوليفيا : لاشك ان ماتريد ابلاغه رهيب ، حين تنّم كياستك عن هذا الخوف كلّه . بلّغ مالديك .

فيولا : انـه يهّم اذنك وحـدها . مـاجئت بمفاتحـة للحرب ، ولا بمطالبة للخضوع . ففي يدي غصن زيتون ، وكلماتي ملؤها السلم كما الاهمية . ٢١٥

اوليفيا : ولكنك بدأت بصفاقة . من انت ؟ ماذا تريد ؟

فيولا : مابدا مني من صلافة تعلّمته من معاملة حشمك لي . اما من انا ، وماذا اريد ، فسرّان كالعـذرية . لاذنيـك ، هما امـر مقدس ؛ ولاي اذن اخرى ، انتهاك ودنس .

اوليفيا : (لماريا) اخلي لنا المكان ، سنسمع هذا الامر المقدس .

(تخرج ماريا والمرافقون)

والان ، سيدي ، مانصّك ؟

فيولا : يا احلى سيدة ـ ٢٢٥

اوليفيا : عقيدة مريحة للنفس ، ويمكن الاسهاب فيها . اين اجد نصّك ؟

---

(١١) اوليفيا تشير الى الراي الشائع بأن للبدر اذا اكتمل اثراً في بعض الناس يذهب بعقولهم ، فيجنّون .

(١٢) فيولا تتقصد المفارقة ، لان ماريا ضئيلة الجسم . وفي قولها تلميح الى ما كان يروى في الرومانسيات القديمة من ان سيدات المجتمع كان لكل منهن مارد يحميها ويخدمها .

فيولا : في صدر اورسينو .

اوليفيا : في صدره ؟ في اي اصحاحٍ من صدره ؟

فيولا : جواباً على طريقتك ، في مطلع قلبه .

اوليفيا : آ ، لقد قرأته ! انه هرطقة .. اما عندك مزيد تقوله ؟

فيولا : سيدتي الكريمة ، دعيني ارى وجهك .

اوليفيا : وهل امرك سيدك بالتفاوض مع وجهي ؟ لقد خرجت الان عن نصّك . سنسحب الستارة ونريك الصورة[١٣] . (ترفع النقاب) انظر ، سيدي . هذه الصورة كانت انا قبل لحظات . الم يُحسن رسمها ؟

فيولا : ممتاز رسمها ، اذا كان الله راسمها .[١٤] ٢٤٠

اوليفيا : سيدي ، انها ثابتة الالوان ، ولسوف تتحمل الريح والطقس .

فيولا : جمال اصيل المزج ، احمره وابيضه
وضعتهما الطبيعة نفسها بيدها العذبة البارعة .
سيدتي ، انك لاقسى امرأة في الوجود
ان انت اقتدت هذه المحاسن الى القبر ،
ولم تتركي للعالم نسخة عنها .

اوليفيا : آ ، سيدي ، لن اكون قاسية القلب الى ذلك الحد . سأوزّع قوائم شتى عن جمالي . فلسوف ادوّن اجزاءه ، وارفق مع وصيتي تفاصيله واوانيه كلها : مثلاً ، المادة الاولى ، شفتان ، حمراوان بعض الشيء ؛ المادة الثانية ، عينان شهباوان ، لهما اجفان ؛ المادة الثالثة ، عنق واحد ، وذقن واحد ، وهكذا دواليك . هل أُرسلت اليّ لتمدحني ؟

---

(١٣) كثيراً ماكانت اللوحات في الماضي تُغطّى بستارة لحفظها .

(١٤) اي «اذا لم تكن مجرد اصباغ اضفتها انت» .

فيولا : اني ارى الان ما انت ـ شديدة الكبرياء. ٢٥٤
ولكن ، حتىٰ لوكنت الشيطان نفسه ، فانك جميلة !
سيدي ومولاي يحبك ، وحبه هذا
أهل لردّه بالحب منك حتى لو توّجوك
سيدة الجمال التي لاصنو لها !

اوليفيا : كيف يحبني ؟

فيولا : عبادةً ، ودموعاً سخية ،
وانّاتٍ ترعد بالهوى، وتنهّدات من لهيب. ٢٦٠

اوليفيا : سيدك يعرف مابنفسي. لااستطيع ان احبه .
غير انني احسبه فاضلاً ، واعرفه نبيلاً ،
عظيم القدر ، نقيّ الشباب ، طريّه ،
ويُشاع عنه انه حر ، عالم ، شجاع ،
وهو ، في ما وهبته الطبيعة من شكل وصياغة، ٢٦٥
شخص انيق. ومع ذلك فانني لااستطيع ان احبه.
وكان له ان يأخذ جوابي هذا منذ زمن طويل .

فيولا : لو كنت احبك بنار سيدي ،
وبمثل معاناته ، ومثل حيويته القاتلة ،
لما وجدت في اعراضك اي معنى ، ٢٧٠
لما فهمتُه .

اوليفيا : وما الذي كنت ستفعل ؟

فيولا : لصنعت لي كشكاً من الصفصاف[١٥] على بابك ،
ورحت اكرّر النداء لروحي المقيمة في المنزل ،
فأنظم اغنيات الوفاء لحب مزدَرى ،
وانشدها عالياً حتى في حلكة الليل ، ٢٧٥
واصرخ باسمك للتلال مرجّعة الصدى

(١٥) الصفصاف رمز الحب الشقي .

واجعل هواذر الريح
تصيح «اوليفيا !» آ ، ولما وجدتِ راحة
بين عنصري الارض والفضاء
الى ان ترأفي بحالي !

اوليفيا : قد تُحقِّق الكثير .. من ابواك ؟ ٢٨٠

فيولا : كان ارفع حالاً مني ، ولكن وضعي لابأس به .
انني من خيرة القوم .

اوليفيا : عُدْ الى سيدك .
لا استطيع ان احبه . وليكفَّ عن ارسال
الرسل ـ الا اذا رأيت ان تعود انت لي ثانية ٢٨٥
لتخبرني عن ردة فعله . وداعاً .
اشكرلك اتعابك . خذ ، انفق هذا مني . .

فيولا : انا لست مبعوثاً بأجور ، سيدتي ، احتفظي بكيسك .
وما انا بحاجة للمكافأة ، بل سيدي .
الا جعل الحبُّ قلب من ستحبين من صُوّان، ٢٩٠
وحطّ عشقَك في درك الزراية ،
كما حط عشقَ سيدي. وداعاً، ايتها القاسية الجميلة.

(تخرج فيولا)

اوليفيا : «من ابواك» ؟
«كانا ارفع حالاً مني ، ولكن وضعي لابأس به .
اني من خيرة القوم .» يقيناً انك منهم . ٢٩٥
فلسانك ،ووجهك ،واطرافك ،وحركاتك ،وروحك،
شواهد خمسة على ذلك . لاتتعجلي ! مهلاً ، مهلاً !
لو ان السيد هو الرسول .. مابي ؟
أبهذه السرعة يُعدى المرء بالوباء ؟
احسب انني اشعر ان كمالات هذا الفتى ٣٠٠
تتسلل اليّ ناعمةً غير مرئية

عن طريق عينيّ .. آه ، لابأس .
اسمع ، ياملفوليو !

يدخل ملفوليو

ملفوليو : انا هنا سيدتي ، في خدمتك .

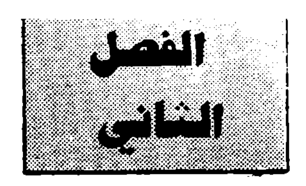
اوليفيا : اركض في اثر ذلك الرسول السليط اياه ،
مبعوث الكونت . لقد ترك وراءه هذا الخاتم، ٣٠٥
شئتُ ام ابيت . قل له انني لا اريده .
واطلب اليه الا يشجع سيده
او يعلّله بالاماني . انا لست له .
واذا شاء الفتى ان يجيء إليّ غداً ،
شرحتُ له الاسباب . اسرع، ملفوليو ! ٣١٠

ملفوليو : نعم ، سيدتي .

(يخرج)

اوليفيا : لست ادري ، ولكنني اخشى ان اجد
ان عيني تبالغ في تشجيع قلبي ...
ايها القدر ، ارنا قوتك ! نحن لسنا ملك أنفسنا .
وما كُتب علينا سيكون ـ وليكن هذا ماكُتب !

(تخرج)



المشهد الأول

شاطىء البحر

يدخل انطونيو وسباستيان

انطونيو : الن تمكث بعد ؟ ولا تريدني ان ارافقك ؟

سباستيان: صبرك عليّ ، لا .. نجمي[1] يلمع آفلاً . وسوء قدري قد يؤثر سيئاً في قدرك . ولذلك ، ارجو ان تأذن لي بتحمل مصائبي وحدي . ولو حمّلتُك بعضها لاسأت التعويض عن حبك .

انطونيو : ولكن اعلمني الى اين انت سائر.

سباستيان: لا ، يقيناً سيدي . فالرحلة التي عزمت عليها ان هي الا رحلة تشرد . غير انني ارى فيك لمسة رفيعة من الادب ، بحيث انك لن تكرهني على كشف ما اريد كتمانه . ولذا يتحتّم عليّ ادباً ان افصح عن نفسي . فاعلم عني اذن ، يا انطونيو ، ان اسمي سباستيان ، وكنت ادعيت انه رودريغو . ووالدي كان سباستيان من مسالين ، واعرف انك سمعت به . وقد خلّف وراءه ولدين ، هما انا واختي ، ووُلدنا في الساعة نفسها . ولو شاءت السماء ، ياليتنا كنا قضينا في الساعة نفسها ! ولكنك

٩

(١) تتكرر الاشارة الى النجم ، او الطالع ، الذي يتحكم بحياة كل فرد .

ياسيدي انت الذي غيّرت ذلـك ، لان اختي غرقت قبـل ان تنقذني انت من تلاطم البحر بساعة او بعض ساعة .

انطونيو : وا أسفاه ! ٢٣

سباستيان: كانت سيدة قيل انها شديدة الشبه بي ، ولكن الكثيرين كانوا يعدونها جميلة . ولو انني رغم اعجابي في تقديرها لا استطيع المبالغة في تصديق ذلك ، فانني اجرأ على القول جهراً انها كانت تحمل بين جنبيها نفساً لن يقول حتى الحاسدون الا انها رائعة . لقد غرقت ، سيدي ، في الماء الاجاج ، ويبدو انني أُغرق ذكراها ثانية في المزيد منه[٢] . ٣٠

انطونيو : ارجو عفوك ، سيدي، عن معاملتك السيئة .

سباستيان: بل اغفر لي يا انطونيو ماجشمّتك من عناء .

انطونيو : ان كنت لاتقتلني لحبي ، دعني اكن خادمك . ٣٥

سباستيان: ان كنت لاتـريد افســاد ماصنعت ، فتقتـل هذا الـذي انقذته ، لاتطلب اليّ ذلك . وداعاً ، في الحال ! فصدري ملؤه الرقّة ، واراني قريب التصرّف من اميّ بحيث ان عينيّ لاقل سبب ســوف تفضحـانني . اني ذاهب الى بــلاط الكـونت اورسينو . وداعاً ! **(يخرج)**

انطونيو : رافقتك سلامة الالهة كلها !
لي في بلاط اورسينو اعداء كثيرون
والا لرأيتك هناك قريباً ، ٤٥
ولكن مهما يحدث ، فانني احبك حباً
سيجعل الخطر اشبه باللعب ، ولسوف اذهب .

(يخرج)

---

(٢) يقصد ، بالطبع ، دموعه المالحة .

المشهد الثاني

شارع

تدخل فيولا ، ويدخل ملفوليو ، من بابين مختلفين[1]

ملفوليو : الم تكن انت قبل لحظات مع الكونتسّة اوليفيا ؟

فيولا : قبل لحظات ، سيدي . بسرعتي المعتدلة لم ابلغ بسيري الاّ هنا .

ملفوليو : انها تعيد هذا الخاتم اليك ، سيدي . ولكنت وفرّت عليَّ الجهد لو انك استرجعته بنفسك . وهي تضيف ، الى هذا ، ان عليك ان تؤكد على سيدك حتى اليأس ، بأنها لاتريده . وامر اخر ، هو الا تكلّف نفسك مشقّة المجيء بشؤونه ، الا لتخبرها عن ردّة فعل سيدك .

هاك . ١٥

فيولا : هي اخذت الخاتم مني . لا اريده .

ملفوليو : لا ياسيدي ، انت القيت به عليها بسلاطتك ، ومشيئتها هي

---

(١) تقع حوادث هذا المشهد على مسافة قريبة من قصر اوليفيا . ويقصد بالبابين المختلفين ، المدخلان من الكواليس في مؤخرة المسرح ، احدهما الى اليمين والاخر الى اليسار . لم يمض من الوقت بعد خروج ملفوليو في نهاية الفصل الاول الا مايكفي للحوار الذي جرى في المشهد الاول من الفصل الثاني .

ان يعود اليك . ان يستحق الانحناء لالتقاطه ، فهاهو هنا .
والا ، فليأخذه من يعثر عليه .

(يخرج)

فيولا : لم اترك خاتماً معها . ماالذي تعنيه هذه السيدة ؟
ارجو الا يكون مظهري قد فتنها !
لقد انعمت النظر فيَّ ، بل دققتْ
حتى حسبتُ ان عينيها افقدتاها لسانها ،
لانها جعلت تتكلم في طفرات مشدوهة . ٢٠
يقيناً انها تحبني . والحيلة في هيامها
تدعوني اليها عن طريق هذا الرسول الغليظ .
لاتريد خاتم سيدي ! ولكنه لم يرسل اليها اي خاتم !
انا الرجل المعنيّ ! فاذا كان الامر كذلك ـ وهو كذلك ـ ٢٥
فخير للسيدة المسكينة ان تعشق حلماً !
ايها التنكّر ، ارى انك شرّ
بوسع عدوّنا الحيال[٢] ان يفعل الكثير من خلاله .
والجميلون المخادعون مااسهل عليهم
ان يطبعوا صورهم في قلوب النساء الشمعية !
واأسفاه ، ضعفنا هو السبب ، وليس نحن !
فما صُنعنا منه ، هكذا نكون . ٣١
ماالذي سيؤول اليه هذا ؟ سيدي مغرم بها ،
وانا (الحيوانة المسكينة) مولّهة به مثله ،
وهي ، الواهمة ، تبدو هائمة بي .
وما العاقبة من هذا كله ؟ بصفتي رجلاً ، ٣٥
فان حالتي ميؤوس منها ازاء حب سيدي .

---

(٢) اي الشيطان ، عدو البشر .

وبصفتي امرأة (ياويح قلبي !) ،
ستذهب نفس اوليفيا المسكينة حسرات عبثاً !
ايها الزمن ، هذه العقدة حَلُّها عليك ، لا عليّ انا ،
فهي اعقد من ان اطيق لها حلاًّ انا ! ٤٠

المشهد الثالث

منزل اوليفيا

يدخل السير توبي والسير آندرو

توبي : تقدم ، سير اندرو . اذا لم تذهب الى فراشك بعد منتصف الليل ، فانت ناهض مبكرا . و«نم مبكرا ، وانهض مبكرا ،» وانت تعرف البقيّة .

اندرو : لا والله لا اعرفها . ولكنني اعرف ان التأخر في النوم هو التأخر في النوم .

توبي : استنتاج خاطىء ! اكرهه كما اكره ابريقا غير مليء . فان تكون مستيقظاً بعد منتصف الليل ، وتذهب الى فراشك عندها ، هو انك قد بكرّت . بحيث ان الذهاب الى الفراش بعد منتصف الليل هو الذهاب الى الفراش مبكراً . الا تتكون حياتنا من العناصر الاربعة ؟ ١٠

اندرو : والله ، هكذا يقولون . ولكنني اعتقد انها بالاحرى تتكون من الاكل والشرب .

توبي : انك استاذ ! اذن ، فلنأكل ونشرب . ماريان ، اسمعي ! ابريقا من الخمر !

يدخل المهرّج

اندرو : هاهو البهلول قادم ، والله .

المهرّج : كيف انتمـا يـاحبيبَيْ قلبي ؟ الم تـريـا صـورة «نحن الثلاثة» ؟[1]

تو بي : اهلاً بالحمار .. والان ، علينا بأغنية . ١٨

اندرو : والله للبهلول رئتان ممتازتان . لكنت اضحّي بأربعين شلناً لو ان لي ساقاً كساق البهلول ، ونَفَساً عذباً للغناء كنَفَسه . ويقينا كنتَ ليلة البارحة بديع التهريج ، حـين تحدثت عن بغروغروميتوس ، وعن الفاپيين وهم يعبرون التعادل الليليَّ في كيوبس .[2] كنت والله رائعاً . وقد ارسلتُ اليك ستة دراهم لخليلتك . هل اخذتها ؟

المهرّج : نكراميتُك جَيَّبْتُهـا[3] ، لان انف ملفوليـو ليس مطوافـاً . ولسيدتي يد بيضـاء ، وجنود أخيل ليسوا مقاصف للدنان .

اندرو : ممتاز ! ان هذا افضل تهريج ، والحق يقال . والان ، اغنية ! ٣٠

تو بي : هيا ! هاك ستة دراهم . اعطنا اغنية .

اندرو : وهاك قطعة نقدية مني انا ايضاً . فاذا ما فارس اعطى ـ

المهرّج : اتريد ان اغنية غرامية ، ام اغنية اخلاقية ؟

تو بي : اغنية غرامية ، اغنية غرامية .

اندرو : نعم ، نعم . مالي وللاخلاق ؟

المهرّج : (يغني)

---

(١) كانت هناك لافتة شائعة للحانات ، رسم عليها صورة راسين خشبيين اثنين ، وكتب تحتها «نحن الثلاثة رؤوسنا خشب» ، ويفترض ان يكون المشاهد او القارىء هو الثالث . والراس الخشب ، بالطبع ، رمز للغباء .

(٢) كلام فارغ مع اسماء مختلقة كان يلجا الى افتعاله المهرجون حين تعوزهم النكتة الذكية .

(٣) يقصد «تهريجاً» ، «وضعت اكراميتك في جيبي» . والبقية كلامُ تهريجٍ لامعنى له .

أيا سيدتي ، اين انت تتجولين ؟ ٤٠
ألا قفي ، ألا اسمعي !
حبيبُك الوفيّ قد جاء ،
وهو الذي يجيد الغناء
خفيضاً وعالياً .
وفرِّي الخَطْو ياحلوتي ـ
فالعشّاق اسفارُهم
باللقاء دوماً تنتهي ،
وابن كُلِّ عاقل يعرفُ ذلك ـ

اندرو : ممتاز ، ممتاز ، والله !

توبي : جيد ! جيد !

المهرج : (يغني)

ما الحبّ ؟ انه الان وليس بَعْدُ ،
ومرح اللحظة هذه في ضحكة اللحظة هذه ،
وما سيأتي ليس فيه من يقين ، ٥٠
ولا التأجيل يدرُّ نفعاً لاحد .
تعالي اذن قبّليني ، ياحلوة العشرين ،
فالشباب شيء لايدوم .

اندرو : صوت عسليّ ، وحق فروسيتي !

توبي : بل نَفَسٌ اجليّ .[٤]

اندرو : عذب جداً وأَجَلِّي ، والله .

توبي : ان نسمع بالانف ، فانه حلو اجليّاً . ولكن ، هل نجعل اديم السماء يرقص حقاً ؟ انحيي الليل وبومَةُ بأغنية تُطلــع من حائك واحدٍ ثلاث ارواح معاً ؟[٥] انفعلها ؟ ـ ٦٠

---

(٤) استمرار لاستعمال الالفاظ في غير مواضعها .

(٥) شكسبير يجعل «الحائك» مضرب المثل في حب الغناء . وكان ثمة قول سائد بأن الموسيقى تستطيع إخراج روح الانسان من جسده بمفعولها .

اندرو : لنفعلها ، ان كنت تحبني . فانا بارع في الطرب .

المهرّج : وحق العذراء ، سيدي ، بعض البارعين يُطربون .

اندرو : لاريب . فلتكن اغنيتنا ، «ايها الصعلوك» .

المهرّج : «ايها الصعلوك اسكت» ؟ سأضطر الى ان ادعوك صعلوكاً ، ايها الفارس .

اندرو : ليست هذه اول مرة اضطر فيها احدهم ليدعوني صعلوكاً . فابدأ يابهلول . مطلعها «ايها الصعلوك اسكت» .

المهرّج : وكيف ابدأ اذا سكتُّ ؟

اندرو : جيد ، والله ! هيا ، ابدأ . ٧٠

يغني المهرّج الاغنية ، ثم تدخل ماريا

ماريا ما هذا المواء والعواء هنا ؟ اذا لم تستدع سيدتي خازنها ملفوليو لطردكم جميعاً ، لا تسمّوني بأسمي !

توبي : سيدتي من جزر واق الواق ، ونحن سياسيون عقلاء ، وملفوليو موضوع للهجاء ، ونحن (يغني) «ثلاثة صُنعنا للغناء» . الست قريبها ؟ الست من دمها ؟ مالك منّا يا امرأة ! (يغني) «في بابك كان يوماً رجل – سيدتي ، سيدتي !»[٦] ٨٠

المهرّج : قاتلني الله ، فارسنا رائع في تهريجه .

اندرو : نعم ، لابأس به اذا واتاه المزاج ، ولا بأس بي انا ايضاً . تهريجه اكثر رشاقة ، اما تهريجي فاكثر عفوية .

توبي : (يغني) «يايومها الثاني عشر من كانون» – ٨٥

ماريا : سكوتاً ، من اجل الله ياقوم !

---

(٦) مطلع اغنية كانت معروفة في زمن شكسبير .

يدخل ملفوليو

ملفوليو : سـادتي ، هل جننتم ؟ مـابكم ؟ هل خلـوتم من العقل ، والادب ، والامانة ، ورحتم تثرثرون كالسماكر في هذه الساعة من الليـل ؟ اتجعلون خمـارة من دار سيدتي ، فتجـأرون بأغاني الرقّاعين دون ان تخففوا من غلاظة اصواتكم ؟ اما من حرمة عندكم للمكان ، للاشخاص ، للوقت ؟

توبي : حافظنا على الوقت ، ياسيدي ، في ايقاع الاغاني . فاشنق نفسك !

ملفوليو : سير توبي ، يجب ان اكون صريحاً معك . امرتني سيدتي بان اخبرك انها ، رغم انها تؤويك لانك قريبها ، ترفض ان تُقترن بفوضوياتك . فاذا استطعت فصل نفسك عن سـوء تصرّفاتك ، فـأهلاً بـك في الدار . والا ، ان كـان يسرّك ان تغادرها ، فانها ترضى كل الرضا بوداعك .

١٠٠

توبي : (يغني) «وداعاً ، ياحبيبة ، قد حان وقت ذهابي» .

ماريا : لا ، ياسير توبي !

المهرّج : (يغني) «ناظراه يُفصحان ، ايامه كادت تنقضي .»

ملفوليو : اهكذا ؟

توبي : (يغني) «غير اني لن اموت ابداً .»

المهرّج : سير توبي ، في ذلك تكذب .

ملفوليو : (ساخراً) احسنت والله !

توبي : (يغني) «أأقول له أن حُلَّ عني ؟»

المهرّج : «وماذا لو قلت له ؟»

توبي : «أأقول له أن حُلَّ عني ، لا توفر لي الالم ...»

المهرّج : «لا ، لا ، أوَ تجرأين ؟»

توبي : أأنا اغني نشازاً ، سيدي ؟ تكذب . هل انت اكثر من خازن

في الدار ؟ او تظن ، لانك ذو فضيلـة ، لن يكون ثمـة كعك وجَعَة ؟

المهرّج : نعم ، والقديسة حنّة ! والزنجبيـل سيبقى في الفّم حاراً لاذعاً .

توبي : محقٌ انت ! - (لملفوليو) اذهب ، سيدي ، وافرك قلادتك[٧] بفتات الخبز . ابريقاً من الخمر ، ياماريا !

١٢٠

ملفوليو : السيدة ماري ، ان كنت تثمّنين حظوتك لدى سيدتي بما هو اكثر من الازدراء ، فلن تغذّي هذا التصرف المشين . قسماً بيدي ، سأعلمها بالامر .

(يخرج)

ماريا : اذهب وحرّك اذنيك ![٨]

اندرو : ما اطيب ان يتحدّاه المرء للمبارزة ثم يخلف الوعد ويجعل منه بهلولاً ، كمن يشرب عندما يكون جائعاً .

توبي : اطلبه للمبارزة ، يافارس . سأكتب لك تحدّيا ، او ابلّغه غضبك شفهّياً .

١٣٠

ماريا : سير توبي الوردة ، اصبر هذه الليلة . منـذ مجيء فتى الكونت اليوم لمقابلة سيـدتي ، وهي لاتعرف الهـدوء . اما المسيو ملفوليو ، فدع امره لي . فاذا لم اخدعه لاجعـل منه امثولة ، بل اضحوكة للجميع ، قل ان ماريا لاعقل عنـدها يكفيها لتضطجع ممدودة القوام في فراشها . وانا اعرف كيف افعلها به .

توبي : اطلعينا ، اطلعينا ! اخبرينا شيئاً عنه .

ماريا : والله ، ياسيدي ، انّه احياناً اشبه بالبيوريتاني[٩] .

اندرو : قسماً لو عرفت عنه ذلك لضربته كالكلب .

١٤٠

---

(٧) كان خازن الدار يلبس قلادة تميزه عن الخدم ، ويتم تنظيفها بفركها بفتات الخبز اليابس .

(٨) اي ، كالحمار .

(٩) البيوريتانيون ، اي المتطهرون ، فرقة مسيحية عرفت بالتزمت الديني مع الترفع الاخلاقي .

توبي : ماذا ؟ لكونه بيوريتانيا ؟ وسببك الرهيف ، يافارسي العزيز ؟

اندرو : لا سبب رهيفاً عندي لذلك ، ولكن عندي مايكفي من سبب .

ماريا : لاهو بالبيوريتاني ولا مايحزنون ، انما هو دوماً مُراءٍ ، حمار متنطّع يحفظ عن غيب آداب التصرف ويتلفّظ بها جملاً كبيرة ؛ شديد القناعة بصفات نفسه ، ويحسب انه مكتظ بالمزايا ، بحيث ان من مبادىء ايمانه ان كل من ينظر اليه يقع في غرامه ـ ومن خلال هذه النقيصة فيه سأجد اروع السبيل لانتقامي .

توبي : ما الذي ستفعلين ؟ ١٥٤

ماريا : سأسقط في طريقه رسائل حب ملغزة ، حيث يستشعر من لون لحيته ، وشكل ساقه ، وطريقة مشيه ، وتعبير عينه وجبينه ومحيّاه ، انه هو المقصود . فباستطاعتي ان اكتب بخط شديد الشبه بخط سيدتي قريبتك . قد نراجع امراً نسيناه فنكاد لا نميّز بخط من قد كُتب .

توبي : اشتّم في ذلك حيلة رائعة !

اندرو : وهي في انفي ايضاً .

توبي : ولسوف يظن من الرسائل التي ستسقطينها انها تأتيه من قريبتي ، وانها وقعت في غرامه .

ماريا : غرضي بالضبط حصان من ذلك اللون .

اندرو : وحصانك الان سيجعل منه حماراً .

ماريا : حماراً[١٠] ، لاشك . ١٧٠

اندرو : رائع ، رائع !

ماريا : لعبة ملكية ، اؤكد لك . وانا اعرف ان دوائي سيفعل فيه . وسأضعكما كليكما ، وليكن البهلول ثالثكما ، حيث يعثر هو

---

(١٠) في اعادة الكلمة تلمح ماريا بايماءة منها ان مخاطبها ايضاً حمار .

على الرسالة . وراقبوا كيف يحمّلها المعاني ! اما الليلة ، فالى الفراش ، ولأجلم بما سأفعل .

(تخرج)

توبي : تصبحين على خير ، يابنثيسيليا ![11]

اندرو : انها والله حبّوبة .

توبي : سلوقيّة اصيلة ، وتعبدني ، فماذا تقول ؟

اندرو : انا ايضاً كنت أعبد ذات يوم . ١٨٠

توبي : الى الفراش ، ايها الفارس . يجب عليك ان ترسل في طلب المزيد من النقود .

اندرو : اذا لم احصل على قريبتك ، قاربت الافلاس .

توبي : ارسل في طلب النقود يارجل . واذا لم تحصل عليها في النهاية ، سمِّني بالجحش .

اندرو : اذا لم احصل عليها سأسميك بالجحش ، مهما تمتعض .

توبي : هيا ، تعال . سأذهب واسخّن شيئاً من الخمر . الساعة الان متأخرة للذهاب الى الفراش . تعال ايها الفارس ، تعال . ١٩٠

(يخرجون)

---

(١١) ملكة الامازونيات ، لشجاعتها ، ولكن في التسمية دعابة ايضاً ، لان ماريا ضئيلة الحجم في حين ان ملكة الامازونيات كانت ضخمة واشبه بالرجال .

المشهد الرابع

قصر الدوق اورسينو

يدخل الدوق ، فيولا ، كوريو ، واخرون بينهم موسيقيون

الدوق : علـيّ بشيء من المـوسيقى ! والان ، صبـاح الخـير ياصحب .
سيزاريو العزيز ، قطعة الاغنية تلك ـ
تلـك الاغنية القـديمة العـريقة التي سمعنـاها ليلـة البارحة ،
خُيّل اليّ انها لطّفت الكثير من جواي ،
اكثر من الالحان الخفيفة المصطنعة بالفاظها 5
التي هي موسيقى زماننا الدائخ بسرعته .
(لكوريو) هيا ، مقطعاً واحداً فقط .

كوريو : ان سمحت سيادتك ، مغنيها ليس هنا .

الدوق : ومن كان المغني ؟ 10

كوريو : سيدي ، فِسْت المهرّج ، وهـو بهلول كـان والد السيـدة اوليفيا يتمتع كثيراً بسماعه . انه في مكان ما من الدار .

الدوق : ابحثوا عنه . (يخرج كوريـو) ، وفي هذه الاثنـاء اعزفوا النغم .

(يعزف الموسيقيون)

تعال هنا يافتى . ان انت يوماً عشقت ، ١٥
اذكرني في اوجاع الحب اللذيذة .
فمثلي هو كل محب صادق في هواه ،
يخبط ويتقافز في مشاعره جميعاً
الا في الصورة الثابتة للمخلوق الذي
هو محبوبه ... هل راق لك هذا النغم ؟ ٢٠

فيولا : انه يرجّع صدى القلب ،
عرش الحب .

الدوق : بارع الكلام انت .
اراهن بحياتي على ان عينك ، رغم شبابك ،
قد استقرّت على وجهٍ احبّته .

فيولا : بعض الشيء ، ان سمحت . ٢٥

الدوق : ماشكل المرأة هذه ؟

فيولا : اقرب الى شكلك .

الدوق : اذن فهي ليست جديرة بك . وماعمرها ، رجاءً ؟

فيولا : يقارب عمرك ، مولاي .

الدوق : اكبر مما يجب ، وحق السماء ! فلتأخذ المرأة دوماً
رجلاً اكبر منها فتتكيّف له ، ٣٠
وتتناغم مع كل مَيْلٍ في قلب زوجها ،
لاننا يافتى ، مهما نمدح انفسنا ،
خيالاتنا اسرع تقلبا وانزياحاً ،
واشد توقاً ، وتذبذباً ، واسرع كسباً وخسارة ،
من خيالات المرأة .

فيولا : انا واثق من ذلك ، يامولاي .

الدوق : اذن اجعل حبيبتك اصغر منك سّناً ، ٣٥

والا اخفق حبك في الحفاظ على منزعه[1] .
لان النساء ورود ، ما ان يتكشف
حسن اوراقها ، حتى تتساقط لحظتها .

فيولا : انها حقاً كذلك ، وياللأسى لكونها كذلك ! ٤٠
فهي تموت في اللحظة التي يكمل فيها نموّ روعتها !

يدخل كوريو والمهرّج

الدوق : تعال ياغلام ، علينا بأغنية الليلة الماضية .
انتبه لها ياسيزاريو ، انها قديمة وبسيطة .
والغازلات والحائكات في الشمس
والصبايا الخليّات البال
وهن ينسجن الخيوط بالعُظَيْمات ، ٤٥
كلهُّن يُنشِدُنها . فهي لاتعقيد فيها ،
وتعابث براءة الحب -
كدأبهم في الايام الخوالي .

المهرّج : امستعد انت ، سيدي ؟

الدوق : نعم . تفضل بالغناء . ٥٠

(موسيقى)

المهرّج : (يغني)
تعال ياموت ، تعال إليّ ،
وأرقِدْني في السرّو الحزين ،[2]
واذهبي ، انفاسي ، اذهبيّ ،
قتلتْني مليحة مارحمتْني .

---

(١) الصورة ماخوذة عن شد القوس كثيراً وطويلاً ، فيسبب ذلك عودة الوتر الى وضعه الاصلي .
(٢) السرو من رموز الحداد ، لان التوابيت كثيراً ماكانت تصنع من خشبه .

وكفني الابيضُ الناصع هيِّئوه ، ٥٥.

مرصّعاً بفروع دِفْلَى[٣]

ما مات مثلي عاشقَ

وله مثل وفائي .

وعلى نعشي الاسود لاتنثروا

زهرة واحدة شذيّه ، ٦٠

ولا من صديقٍ واحد اريده

يودّع جثمانيَ المسكين

حيث ستُلقى عظامي .

ومنعاً للتنهدات بآلافها

ارقدوني في مكان

لن يجد فيه العشّاق قبري ٦٥

ليذرفوا الدمع عليّ .

الدوق : خذ هذا لاتعابك .

المهرّج : لا اتعاب ، سيدي . اني اتلذّذ بالغناء .

الدوق : اذن اجازيك عن لذتك .

المهرّج : والله ياسيدي ، مامن لذة الا ويتلوها جزاء من الم ، عاجلاً ام آجلاً . ٧٠

الدوق : اسمح لي بمغادرتك .

المهرّج : حماك الان اله الكآبة ، وجعل الخياط سترتك من التفتا المتقلّبة الوانها ، لان نفسك بالضبط جوهرة ملونة[٤] ! اتمنى لو ان كل رجل بمثل هـذه القلّة من الثبـات يركب البحـر ،

(٣) في الاصل شجر «الطقسوس» ، وهو رمز اخر للحداد ، اذ غالباً ماكان يزرع مع السرو في المقابر الانكليزية . والدفلى شجر اخر يزرع في المقابر ، وتزين به النعوش .

(٤) الاشارة ضمناً هي الى ان اورسينو ، بسبب هيامه ، يتقلب مزاجاً من حال الى حال بسرعة ، كحجر «أوبال» الذي يتغير لونه مع كل حركة . وفي الاصل كلمة «اوبال» هي الواردة هنا .

فينشغل بكل شيء ، ويسعى الى كل مكان . لان ذلـك دائماً
مايجعل حتى من اللاشيء رحلة رائعة ... الوداع .

(يخرج)

الدوق : والاخرون جميعاً ، ليتركونا وحدنا . ٨٠

(يخرج كوريو والمرافقون)

مرة اخرى ، سيزاريو ،
اذهب الى سيدة القسوة ايّاها
وقل لها ان حبي انبل من العالم
ولا يرى قيمة في مساحات من قواذير الاراضي .
والهبات التي اغدقتْها عليها ربةُ القدر
قل لها اني لا أُعيرها اهتماماً ، كربة القدر .[٥] ٨٥
غير ان تلك الجوهرة اليتيمة المعجزة
التي تزيّنها بها الطبيعة ، هي التي تجتذب روحي .

فيولا : ولكن اذا قالت انها لاتستطيع ان تحبك ، سيدي ـ

الدوق : لن اقبل جواباً كهذا .

فيولا : يقيناً ، ولكن عليك ان تقبل .
افرض ان سيدة ما ، ولعلها موجودة فعلاً ، ٩٠
تعاني من حبك غصة في القلب
كغصتك من اجل اوليفيا ، ولا تستطيع انت حبها ،
وتقول لها ذلك . أليس عليها اذن قبول جوابك ؟

الدوق : مامن جوانب امرأة بوسعها
تحمّل خفقات هيام جارف ٩٥
كالتي يملأ الحب بها قلبي ، وما من قلب امرأة
كبير كقلبي ليحمل مايحمل . اذ يعوزهن الاحتواء
المستمر .

---

(٥) اي : ربة القدر متقلبة ، فتاخذ منها في اية لحظة ما وهبتها ، واورسينو لايعير اهتماماً لذلك .

يؤسفني ان حبهن قد نسمّيه شهية ـ
لادافعاً من الكبد ، بل من الحَلْق ـ
شهية تعاني الشبع ، والتخمة ، والرفض . ١٠٠
اما حبي فجائع كما البحر
ويلتهم كالبحر نفسه ، فلا تقارن
بين حب تكنّه امرأة لي
وبين ما اكن انا لاوليفيا من حب .

فيولا : نعم ، ولكنني اعرف ـ

الدوق : ماذا تعرف ؟ ١٠٥

فيولا : كلَّ المعرفة ايَّ حبٍّ قد تكنّه النساء للرجال .
والحق ، ان قلوبهن صادقة كقلوبنا .
فقد كان لابي ابنة احبت رجلاً ،
كأن ربما احبَّ انا سيادتك
لو كنتُ امرأة .

الدوق : وما حكايتها ؟ ١١٠

فيولا : صفرٌ ، سيدي . فهي ما اعلنت حبها قط ،
بل جعلت الكتمان ، كالسوس في البرعم ،
يتغذّى على دمشقّي[٦] خدَّيها . فذوت بخواطرها ،
وبكآبة خضراء مصفرّة ،
جلست كتمثال للصبر ، ١١٥
تبتسم لحزنها . ألم يكن ذلك هو الحب ؟
نحن الرجال قد نتبجّح ونُقسم اكثر من النساء ،
الّا ان العَرْض عندنا اكثر من ثبات الارادة ،
فنسخو في وعودنا دوماً ، لكنّنا في الحب نبخل .

---

(٦) الورد الدمشقيّ معروف بحمرته الفاتحة وشذاه العذب ، وقد نقله الرحالة في اثناء الحروب الصليبية من دمشق الى الغرب .

الدوق : ولكن هل ماتت اختك حبا ، يافتى ؟ ١٢٠

فيولا : انا كل مافي بيت ابي من بنات ،

وكل ما فيه من اخوة ايضاً ـ ومع ذلك ، لست ادري .

سيدي ، أأذهب الى هذه السيدة ؟

الدوق : نعم ، هذا هو الموضوع .

عَجِّل اليها ! اعطها هذه الجوهرة .[7]

وقل لها ، لن يتراجع حبي ، ولن يرضى بأي رفض . ١٢٥

(يخرجان)

---

(٧) في مصطلح شكسبير ، اية هدية صغيرة الحجم كبيرة القيمة تدعى «جوهرة» .

المشهد الخامس

بستان اوليفيا

يدخل السير توبي ، والسير اندرو ، وفابيان

توبي : تعال معي ، سنيور فابيان .

فابيان : طبعاً سآتي ، ان انا ضيّعت مثقالاً من هذه اللعبة ، مَوّتوني في كآبة مغليّة .[1]

توبي : الن يَسُرّك ان نُصيب هذا السارق المتلصّص ، هذا الوغد الخسيس ، بمعرّة فاضحة ؟

فابيان : سأطير من فرحي ، يارجلٍ . انت تعلم انه جعل سيدتي تنقم عليّ لانني لعبت مرة بتعذيب الدب[2] هنا .

توبي : ولكي نغضبه ، سنحضر الدب مرة اخرى . ونجعل منه اضحوكة حتى يزرّق ويَسْوَدّ . مارأيك ، سير اندرو ؟

اندرو : واذا لم نفعل ، كانت حياتنا خسارة ! ١٠

تدخل ماريا

توبي : هاقد جاءت الشقيّة الصغيرة .. كيف انت ياجوهرة الهند ؟

---

(١) كمن يقتل في زيت مغليّ .

(٢) «تعذيب الدبّ» كان لعبة شائعة في العهد الأليزابيثي .

ماريا : اختبئوا ثلاثتكم في شجيرة البَقْس هذه . ملفوليو قادم في هذا الممشى . كان لنصف الساعة الاخيرة هناك في الشمس ، يتمرّن على الوقفة والحركة بمراقبة ظله . انظروا اليه ، حبا في السخرية . لانني اعرف ان هذه الرسالة ستجعل منه الابله المتأمل . اختبئوا ، باسم الدعابة ! (يختبئون) ليكن مكانكِ هنا (تلقي بالرسالة ارضاً) . فهنا تأتي السمكة التي نصطادها بالدغدغة ! ٢٢

(تخرج)

يدخل ملفوليو

ملفوليو : مسألة حظ ، لا اكثر . كلها حظ . اخبرتني ماريا مرة انها تودّني . وقد سمعتها بالذات تقارب ذلك حين قالت انها اذا احبت ، سيكون الرجل مثلي خَلْقاً وخُلُقاً . ثم انها تعاملني باحترام وتبجيل اكثر من اي من توابعها . فماذا عليّ ان اظن في ذلك ؟

توبي : ياللوغد المغرور ! ٢٩

فابيان : اسكت ! التأمل يجعل منه ديكا روميا نادراً . انظر كيف يتبختر تحت ريشه النافش !

اندرو : والله اود لو اشبع الوغد ضرباً !

فابيان : اسكت ، رجاءً .

ملفوليو : ان اكون «الكونت ملفوليو» !

توبي : آه ياوغد !

اندرو : ارمهِ ، ارمه بالنار!

فابيان : اسكت ، اسكت !

ملفوليو : هناك سوابق للمسألة : فالليدي ستراچي تزوجت خازن الملابس عندها . ٤٠

اندرو : خسئت ياجيزابل ![3]

فابيان : هس ! لقد توغل باتجاه الفخ الان . انظـرا كيف ينفشه خياله !

ملفوليو : بعد ان اكون قد امضيت ثلاثة اشهر وهي زوجتي ، وانا جالس في كرسيّ الوجاهة ـ

توبي : آه لو ان لديّ مقلاعاً ، لرميته بحجر في عينه !

ملفوليو : فأدعو حَشَمي حولي ، بثوبي المخملي المشجّر ، وقد جئت للتو من اريكة تركت عليها اوليفيا نائمة ـ

توبي : نار وكبريت ! ٥٠

فابيان : هس ، هس !

ملفوليو : وأضع عليّ مظهر الوجاهة ، وبعد ان أُنعم النظر في كـل واحد منهم ـ لاعلمهم انني اعرف مكانتي فارجو ان يعرفوا هم مكانهم مني ـ واطلب نسيبي توبي ـ

توبي : اصفاد وقيود !

فابيان : هس ، هس ، هس ! انتبه !

ملفوليو : فينطلق ، بفجاءة طائعة ، سبعةٌ من اوادمي بحثاً عنه . فأعبس عندها ، ولعلني انصب ساعتي ، او اداعب ـ حجراً كريماً ارتديه ... يتقدم توبي ، ينحني هناك لي ـ

توبي : أيبقى هذا الرجل حيّا ؟ ٦٦

فابيان : اعرف ان الصمت يُنتزع منا بالآذان ، ولكن اسكت !

ملفوليو : أمد له يدي هكذا ، كـابتا ابتسـامة الصـداقة بضرورة الصرامة المقتضاة ـ

توبي : أولا يعطيك توبي عندئذ لكمةً على الشفتين ؟

ملفوليو : وأقول : «يانسيبي تـوبي ، أما وقـد ألقى بي الحظ على

---

(٣) لا يعرف السير اندرو ان جيزابل اسم عاهرة شهيرة ، يرد ذكرها في «سفر الملوك الاول» من التوراة ، ويتصور انه مجرد شتيمة .

قريبتك ، اسمح لي بالامتياز بالكلام عتابا .»

توبي : ماذا ، ماذا ؟

ملفوليو : «عليك أن تُقلع عن سُكرك .»

توبي : ولِّ يا أجرب !

فابيان : لا ، صبَرك ، وإلا قطعنا خيوط مُكيدتنا .

ملفوليو : «ثم إنك تهدر ذهب وقتك مع فارس أبله - »

اندرو : يقصدني أنا ، مؤكد .

ملفوليو : «يدعى السيراندرو -» ٨٠

اندرو : عرفت انه يقصدني ، لأن العديدين يدعونني بالأبله .

ملفوليو : (يرى الرسالة ويلتقطها) ما الأمر الذي لدينا هنا ؟

فابيان : الآن اقترب العصفور من الشرك .

توبي : هس ! ألا ألهمه عفريت التندّر بالقراءة جهوريا !

ملفوليو : هذا وربي خطّ سيدتي ! هكذا هي تكتب الراء ، والهاء ، واللام . وهكذا تكتب الميم . لا حاجة للتساؤل : هذا خطّها . ٩٠

اندرو : هكذا تكتب الراء ، والهاء ، واللام ؟ لماذا ؟

ملفوليو : (يقـرأ) «إلى الحبيب المجهـول ، هـذه الأسطـر ، وطيب أمنياتي .» عباراتها بالذات ! اسمح لي أيها الشمع[٤] مهلاً ! وهذه صورة لوكريسيا[٥] التي تختم بها ، إنها سيدتي . لمن تُرى هذه الرسالة ؟!

فابيان : هذه أوقعته ، هو وكبده .

ملفوليو : (يقرأ)

«يعلم الله أني أحب —

ولكن من ؟

---

(٤) الرسالة مختومة بالشمع ، فيفضه ملفوليو .

(٥) من نساء روما المشهورات . كانت زوجة كولاتينوس ، معروفة بعفافها . فاغتصبها تاركوينيوس ، وادى اغتصابها الى منازعات عنيفة اطاحت بحاكم روما ، وادت الى تاسيس الجمهورية فيها .

ياشفتيّ ، لا تتبسا ، ١٠٠

ليبقَ الأمر سرّا .»

«ليبقَ الأمر سرّا» . وماذا بعدها ؟ تغيّر الوزن ! «ليبقَ الأمر سرّا» . كيف لو انك انت المقصود ، ملفوليو ؟

توبي : قاتلك الله ، يانجس !

ملفوليو : (يقرأ)

«لي أن آمر من أعبده ،

ولكن الصمت ، كسكين لوكريسيا ،

يخرق قلبي بطعنة بلا دم .

م . و . ع . ي . يستبدّ بحياتي .»

فابيان : حزّورة عبثية !

توبي : امرأة رائعة ، والله . ١١٠

ملفوليو : «م . و . ع . ي . يستبدّ بحياتي .» ولكن ، اولاً ، دعني أرى ، دعني أرى .

فابيان : اي طبق من السُّم قد طبختْ له !

توبي : وبأي جناح يُغير عليه الصقر !

ملفوليو : «لي ان آمر من أعبده .» طبعاً ، لها أن تأمرني : أنا أخدمها ، وهي سيدتي . وهذا واضح لأي ادراك منتظم . لا عائق فيه . والنهاية ـ هذا الترتيب الابجدي ، ما معناه ياترى ؟ لو انني استطيع ان اجعله

يشبه شيئاً فيّ ! مهلاً ! م . و . ع . ي .» ١٢٢

توبي : أ ، حُلَّ اللغز ! .. جعل يبتعد عن الطريدة .

فابيان : ولكن السلوقي سيدلي لسانه ، ولو أن الرائحة نفاذة ، كرائحة الثعلب .

ملفوليو : ميم ـ ملفوليو . ميم ، إنها بداية اسمي !

فابيان : ألم أقل إنه سيحلّه ؟ إنه جرو ممتاز حين تخفق الكلاب الاخرى .

ملفوليو : ميم ـ ولكن البقية لا تستقيم . انها تسقط عند التحقيق . يجب ان يتبع الميم حرف اللام . ولكن هذه واو .

فابيان : وستنتهي بالآي ، إن شاء الله !

توبي : نعم ، او أنني سأضربه بعصا الى ان يصيح : آي !

ملفوليو : وتتلوها العين .

فابيان : لو كانت في مؤخرتك عين ، لرأيت ، من الضنَّك على عقبيك اكثر من الحظ الذي أمامك .

١٣٨

ملفوليو : م ، و ، ع ، ي . هـذا الإلغاز ليس كسـابقه . ولكن اذا تبحبَحْتُ قليـلاً في التأويـل ، فانـه سيطاوعني ، لأن هـذه الحروف في اسمي ، ما عدا العين . مهلا ! هذا الذي يتبع كُتب نثراً : (يقرأ) «اذا وقعت هذه الرسالة في يدك ، تأمل . من طالعي بالنجوم انني اسمى منك منزلة ، ولكن لا تخش العظمة . فالبعض يولد عظيمـاً ، والبعض يحقق العظمة ، والبعض تفرض عليه العظمة . ربات قدرك بسطن ايديهن ، فليعانقهن دمك وروحك .

« ولكي تعتاد ما انت مزمع عليه ، إطرح عنك جلدك الوضيع واظهر من جديد . عاكس القريب ، وانهر الخدم . دع لسانك يرنّ بنقاشات الدولة ، والبس لباس المتفرّد . هكذا تنصحك هذه التي تتنهّد لـك . تذكـر تلك التي أمتـدحت جواربـك الصفراء ورغبت في ان تراك دائماً متقاطع الرباط[٦] . أقول ، تذكر . إلى امام ، لقد ارتفع شأنـك ، ان كنت تريـد ذلك . وإلّا ، فدعني اراك خازناً ابداً ، رفيقاً للخدم ، وغـير اهل لملامسة اصابع ربة الحظ . وداعاً ، من التي تتمنى لو تتبادل الموقع معك[٧] .

الشقية المحظوظة»

١٦٠

(٦) اي متقاطع الرباط للجوارب فوق الركبة واسفلها ، ويتقاطع الرباط خلف الركبة ، وبذلك يصبح لافتاً للنظر .

(٧) اي ، تصبح زوجتك وبالتالي خادمتك ، وتصبح انت سيدها .

ما كان ضوء النهار في البطحاء ليكشف اكثر من هذا . هذا
واضح . سأتكبّر ، وسأقرأ مؤلفي السياسة ، سأفُحم السير
توبي ، وأغسل عنّي المعارف الوُضَعاء ، وسأكون حتى
اصغر عروة عندي الرجل الرجل . ولن اخدع الان نفسي ،
لأجعل الخيال يعبث بي كأي جاهل خرف . لأن كل سبب أراه
يحدو بي الى الاعتقاد بأن سيدتي تعشقني . وهي بالفعل
امتدحت جواربي الصفراء مؤخراً ، وأثنت على ساقي وقد
تقاطع الرباط عليها . وفي هذا انما هي تظهر لي حبها ،
وبضرب من الأمر تدفعني الى هذه العادات التي تروق لها . ١٧٠
إني اشكر نجومي ، لأنني سعيد . ولسوف اكون
غريباً ، ناهراً ، البس الجوارب الصفراء بربـاطها
المتقاطع ، بسرعة ارتدائها . الحمد لجوبيتر ونجومي
الطالعة ! .. هنا حاشية لاحقة : «لابد انك تعرف من أنا .
فاذا رضيت بحبي ، افصح عن ذلك بابتسامك .
ابتساماتك تليق بك جداً . ولذا كلما كنتَ في حضرتي
ابتسم دائما ، ياحلوي العزيز ، ارجوك ..» جوبيتر ،
شكراً لك ! لسوف ابتسم .
ولسوف افعل كل ما تريدينني أن أفعل . ١٨٠

(يخرج)

فابيان : ما كنت لأتنازل عن حصتي في هذه اللعبة ولو أجرى عليّ الشاه[٨] معاشاً بالآلاف .

توبي : لكان بامكاني ان أتزوج هذه المرأة لحيلتها هذه -

اندرو : وأنا كذلك .

توبي : ولا اطلب منها مهراً إلّا مقلباً اخر كهذا .

(تدخل ماريا)

---

(٨) في الاصل : «الصوفي» . وكان يقصد به شاه ايران .

اندرو : وأنا كذلك .

فابيان : ها قد جاءت صيّادة المغفلّين النبيلة !

توبي : (لماريا) اترضين بأن تضعي قدمك على عنقي ؟

اندرو : أو على عنقي أنا أيضا ؟

توبي : أأقامر على حريتي بلعبة النرد ، وأضحي عبدك المملوك ؟

اندرو : أي والله ، وأنا كذلك ؟ ١٩٢

توبي : لقد اقحمتِهِ في حلم ، وحين تفارقه صورته ، سيصاب حتماً بالجنون .

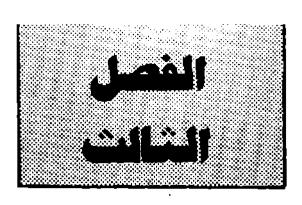
ماريا : لا ، أصدقوني القول ، هل نجحت العملية ؟

توبي : كالكحول في القابلة !

ماريا : اذا اردتم اذن ان تروا ثمار اللعبة ، راقبوا اول مقابلة له مع سيدتي . سيأتي اليها مرتديا جوارب صفراء ، وهو لون تكرهه ، متقاطع الرباط ، وتلك صرعة تمقتها . ولسوف يبتسم لها ، وهو أمر لا يتلاءم ومزاجها ، بسبب حالة الحزن التي لا تفارقها ، ولن يؤول ذلك إلا إلى احتقارها المتميّز له . فاذا اردتم مشاهدة ذلك ، اتبعوني . ٢٠٥

توبي : حتى أبواب الجحيم ، ياشيطانة النكتة الرائعة !

اندرو : وانا أيضا سأكون معكم .



الفصل الثالث

المشهد الأول

بستان اوليفيا

تدخل فيولا ، ومعها المهرج حاملاً طبلاً صغيراً وناياً[1]

فيولا : حفظك الله ، ايها الصديق ، أنت وموسيقاك ! هل تعيش بطبلك .

المهرّج : لا سيدي ، أنا أعيش بالكنيسة .

فيولا : هل أنت من رجالات الكنيسة ؟

المهرّج : لا أقصد ذلك ، سيدي . أنا أعيش قرب الكنيسة لأنني اسكن في بيتي ، وبيتي قائم قرب الكنيسة .

فيولا : اذن لك ان تقول ، يعيش الملك قرب المتسوّل ، إذا سكن المتسول في بيت قريب منه . او ، ان الكنيسة تقوم قرب طبلك ، اذا قام طبلك قرب الكنيسة . ١٠

المهرّج : صدقت ، سيدي . يالعصرنا هذا ! ليست الجملة للشاطر إلّا كقفاز من جلد الجَدي ، ما أسرع ما يقلبها بطناً لظهر !

فيولا : قطعاً ، لاريب . من يبرع بمغازلة الكلمات ، سرعان ما

---

(١) الطبل الصغير والناي هما الآلتان الموسيقيتان اللتان يحملهما المهرّج عادة بحكم مهنته . وهو قد يعزف قليلاً للجمهور قبل ان تدخل فيولا .

يجعلها فاحشة[٢] .

المهرّج : ولذا اتمنى لو ان اختي لم يكن لها اسم ، سيدي .

فيولا : لماذا يارجل ؟ ٢٢

المهرّج : لأن أسمها كلمة ، ومغـازلة تلـك الكلمة قـد تجعل أختي فاحشة . ولكن الكلمات حقاً باتت لا تعرف الخجل منذ أن ألحقت المواثيق بها العار[٣] .

فيولا : وحجتك ، يارجل ؟

المهرّج : والله لا استطيع ان اقدم لك حجة بدون كلمات ، وبما ان الكلمات أضحت كاذبة ، لا اريد اثبات حجتي بها .

فيولا : اراهن انك رجل ممراح ولا تبالي بشيء .

المهرّج : لا ياسيدي . هناك شيء ما أبالي به . غير أنني في ضميري لا أبالي بك ياسيدي . فاذا كان ذلك يعني انني لا ابالي بشيء ، لانك لا شيء أبالي به ، تمنيت لو انه يجعلك غير مرئي ، كلاشيء . ٣٠

فيولا : الست أنت بهلول السيدة اوليفيا ؟

المهرّج : يقينا لا ، سيدي . فـالسيدة اوليفيـا ليست عبيطة ، ولن يكون عندها بهلول إلا عندما تتزوج . فالبهاليل لـلأزواج ، كالبنّي للشبّوط ـ والزوج هو الأكبر . فانا في الواقـع لست بهلولها ، انما أنا محرّف الكلمات عندها .

فيولا : رأيتك مؤخراً في قصر الكونت اورسينو .

المهرّج : التهريج ، سيـدي ، يجوب الكـرة الأرضية كـالشمس ؛ ومثلها يشرق في كل مكان . لكان يؤسفني ، ياسيدي ، لو ان البهلول لم يلازم سيدك كما يلازم سيدتي . أظن انني رأيت

---

(٢) تريد فيولا ان تقول إن التلاعب البارع على الكلمات يجعل معانيها تغمض او تتناقض . تروق التوريـة للمهرج ، فيستمر «بمغازلة الكلمات» .

(٣) ما عادت الكلمة تلزم الرجال ، إلا اذا اثبتت بالمواثيق .

سيادتك الحكيمة تلازمه هناك[٤] . ٤٢

فيولا : لا ! إن كنت ستنازلني بالنكتة ، لن اخاطبك ثانية . قف ، خذ هذا المصروفك .

(يعطيه قطعة نقد)

المهرّج : ألا ارسل اليك جوبيتر لحية في شحنته التالية من الشَّعر !

فيولا : والله ، فلأخبرك : أكاد اموت شوقاً للحية[٥] ، ولكنني لا اريدها نامية على ذقني . هل سيدتك في الداخل؟

المهرّج : لو جعلنا للنقد هذا زوجاً ، ألن يتناسلا ، ياسيدي ؟ ٥٠

فيولا : بلى ، اذا حفظتهما معاً واستثمرتهما .

المهرّج : لكنت ألعب دور اللورد باندارُس في فريجيا ، سيدي ، بأن أحضر كريسيدا لطرويلس هذا[٦] .

فيولا : فهمتك ياسيد . أحسنت الاستجداء !

(تعطيه قطعة نقد اخرى)

المهرّج : أرجو ألا تستكبر الأمر ، سيدي ، إذ استجدي مستجديةً : فكريسيدا كانت في النهاية مستجدية[٧] . سيدتي في الداخل . وسأشرح لهم من أين أتيت . أما من انت وماذا تبغي فامران لا يدركهما حذقي ـ ولقلت «محيطي» ، لولا ان الكلمة هرأها الاستعمال . ٦٠

(يخرج)

فيولا : هذا الرجل له من الحكمة ما يؤهله لدور البهلول ،

---

(٤) يوحي المهرج بذلك ان فيولا بهلول آخر يلازم سيده . كما يلازم هو سيدته . و في قوله «الحكيمة» سخرية مقصودة .

(٥) فيولا ، بالطبع ، تشير الى «لحية» اورسينو .

(٦) في حكايات القرون الوسطى يصوَّر باندارُوس الطروادي على انه يقوِّد بين كريسيدا وطرويلس . ولشكسبير مسرحية حول هذا الموضوع .

(٧) تقول الحكايات إن كريسيدا في اواخر ايامها عاشت في فقر مدقع .

ولإتقانه الدور لابد من بداهة ذكيّة .
عليه أن يراقب حالات الذين ينكتّ عليهم ،
واي ضرب من الأشخاص هم ، والمناسبة .
ولا يكون كالباز غير المدّرب ، ينطلق لكل ريشة
تهبُّ امام عينيه . إنها ممارسة
تطالب بالجهد كفنّ الرجل الحكيم .
لأن التهريج الذي يبديه بحكمة ، محكمٌ في مكانه .
اما الحكماء الذين يقعون في التهريج ، فيلوثون ذكاءهم .

يدخل السير توبي والسير اندرو

توبي : كان الله معك ، ياسيد ! ٧٠

فيولا : ومعك ، سيدي .

اندرو : (بالفرنسية) ديو ڤوغارد ، مسيو .

فيولا : (بالفرنسية) اي ڤو أوسّي ؛ فوتر سيرفيتير[٨] .

اندرو : أرجو انك كذلك ، سيدي ، وانا خادمك .

توبي : هل من الدار تتقدم ؟ راغبةٌ قريبتي في دخولك ، إن كان شأنك معها[٩] .

فيولا : إني متوّجه نحو قريبتك ، سيدي . أقصد أنها الهدف من رحلتي . ٧٩

توبي : جرّب ساقيك ، سيدي . اطلق فيهما الحركة .

فيولا : تفهمني ساقاي اكثر مما أفهم ما تعنيه انت إذ تطلب إليّ ان أجرّب ساقيّ .

توبي : أعني ، سيدي ، إذهب ، ادخل .

---

(٨) معنى الجملتين : ـ حفظك الله ، ياسيد .
ـ وانت كذلك : خادمك المطيع .

(٩) السير توبي ، كالعادة ، يؤثر التنطع في القول .

فيولا : سأجيبك بالمشي والدخول . ولكن هنا من يمنعنا .

تدخل اوليفيا ووصيفتها ماريا

ايتها السيدة الفائقة الكمال ، امطرت السمــاوات عليك العطور !

اندرو : (جانبيا) هذا الفتى بلاطيّ نادر . «امطرت السماوات عليك العطور» ـ جميل !

فيولا : مادّتي لا صوت لها ، سيدتي ، إلا لأذنك المصيخة ، الكريمة بلهفتها[10] ٩١

اندرو : «عطور» ، «المصيخة» «بلهفتها» ـ سأحفظ هــذه الكلمات لوقت الحاجة .

اوليفيا : اغلقوا باب الحديقة ، واتركوني للاستماع اليه وحدي .

(يخرج السير توبي والسير اندرو ، وماريا)

أعطني يدك ، سيدي ٩٦

فيولا : واجبي لك ، سيدتي ، وخدمتي المتواضعة .

اوليفيا : ما اسمك ؟

فيولا : اسم خادمك سيزاريو ، أيتها الأميرة الجميلة .

اوليفيا : خادمي ، ياسيد ؟ ما كانت الدنيا بخير ١٠٠
منذ أن جُعل النفاق يدعى كياسة .
إنك خادم الكونت اورسينو ، يافتى .

فيولا : وهو خادمك ، وخادمه بالتالي هو خادمك .

---

(١٠) اشتهر في العصر الاليزابيثي بعض المؤلفين بما كتبوه من نثر شديد الاطناب ، كثير المجاز ، يتعمد المداورة وعدم تسمية الأشياء باسمائها . وكان شكسبير في مشاهده الفكاهية يتقصد معارضة ساخرة لاسلوبهم ، كما في بعض هذا المشهد واماكن اخرى من هذه المسرحية .

اوليفيا : اما هو ، فانا لا افكّر فيه . أما خواطره ١٠٥
فليتها كانت فراغا ، لا مليئة بي !
فيولا : سيدتي ، جئت احفز كريم خواطرك نيابة عنه .
اوليفيا : لا ، لا ، أرجوك !
أمرتك ألا تتحدث عنه مرة اخرى .
ولكن ، اذا كنت تبغي طلبا آخر ، ١١٠
آثرت ان أصغي اليك وانت تطلبه
على أن أصغي الى موسيقى أجرام السماء[١١] .
فيولا : سيدتي العزيزة ——
اوليفيا : اسمح لي ، اترجّاك ! لقد ارسلتُ ،
بعد فتنتك التي سحرتني بها هنا آخر مرة ،
خاتماً في إثرك . وبهذا فاني اسأت ١١٥
إلى نفسي ، والى خادمي ، ولربما إليك .
وعليّ أن أرضى صاغرةً بحكمك القاسي
إذ فرضتُ عليك بحيلة معيبة
شيئاً تعرف انه ليس لك . ما الذي ظننت ؟
ألم تربط شرفي بعمود الدببة[١٢] ١٢٠
وناوشته تعذيباً بكل خاطر غير مُلجَم
يطلقه قلبٌ مستبد ؟ لرجل في مثل ادراكك ،
حسبي ما كشفت : فالنقاب الشفاف
يخفي القلب مني ، لا الصدر ... دعني اسمعك
تتكلم .
فيولا : أشفق عليك ...
اوليفيا : تلك درجة باتجاه الحب ! ١٢٥

---

(١١) اشارة إلى اعتقاد فيثاغورس بان الكواكب في دورانها تطلق موسيقى سماوية رائعة

(١٢) مرة اخرى ، الاشارة الى لعبة «تعذيب الدب» ، التي يربط فيها الدب بعمود ، ويتفنن اللاعبون بمناوشته تعذيبا .

فيولا : لا ، ولا شبه درجة ، فالناس تعرف
أننا كثيراً ما نشفق على أعدائنا .

اوليفيا : اذن ، أحسب ان الوقت قد حان للبسمة ثانية .
ايتها الدنيا ، ما أميل الفقراء الى الكبرياء !
واذا لم يكن بدّ من ان يكون المرء ضحية ،
فليقع ضحيةً للأسد ، لا للذئب ! ١٣١

(تدق الساعة)

تعيّرني الساعة بضياع الوقت .
لا تخف ، ايها الفتى الطيب ، لن تكون لي .
ومع ذلك ، عندما يبلغ العقل والشباب دور الحصاد ،
ستجني زوجتك في الأرجح رجلاً رائعاً . ١٣٥
هناك دربك ، باتجاه الغرب .

فيولا : اذن فإلى الغرب !
ولترافق سيادتَكِ نعمةُ السماء ووداعةُ النفس !
اليس ما ترسلينه معي إلى سيدي ؟

اوليفيا : انتظر !
أرجوك ، قل لي ما رأيك فيّ ؟ ١٤٠

فيولا : انك تظنين انك ما لست انت[١٣] .

اوليفيا : إن كنت أظن ذلك ، فاني اظن بك نفس الظن .

فيولا : اذن صحّحي ظنك . أنا لست ما أنا .

اوليفيا : ياليتك كنت ما أتمنى ان تكونه !

فيولا : وهل ذلك أفضل مما أنا ، سيدتي ؟ ١٤٥
ليتني كنته ! لأنني الآن موضوع سخريتك .

اوليفيا : ياما أجمل ما يبدو بعضُ ازدرائه

---

(١٣) اي انك تحسبين انك لست امرأة تحب امرأة اخرى

في غضبة واحتقار الشفتين منه !
لا يفضح جرم القاتل نفسه بأسرع ما
يفضح الحبُّ نفسه حين يريد التخفي :
ليلُ الحبِّ ظهيرة ! ١٥٠
سيزاريو ، قسما بورد الربيع ،
بالبكارة والشرف والصدق ، وكل شيء ،
أحبك حبا ، لا الكبرياء معه
ولا الرشاد ولا العقل بمستطيعٍ إخفاء لوعتي .
فلا تستخرج الاسباب عنوةً من كلامي ١٥٥
بـانني ابادرك بـالحب ، ولذا فـانـك في غنى عن المبادرة .
ولكن إقرن الحجة بالحجة وقل ،
الحب مطلوبا لذيذ ، ولكنـه معطى ، دون طلب ، ألذّ .

فيولا : قسما بالبراءة ، وبشبابي ،
ليس لي سوى قلب واحد ، وصدر واحد ، ووفـاء واحد ،
وليس ثمة امرأة تملكها ، ولن تملكها ١٦١
امرأة ، سواي أنا .
وهكذا ، سيدتي الكريمة ، وداعاً !
ولن أنعي إليك ثانيةً دموع سيدي ، ابداً .

اوليفيا : ولكن ، تعال مرة اخرى ، لأنك قد تدفع ١٦٥
القلب الذي يكرهه إلى الرضا بحبه .

(يخرجان)

المشهد الثاني

منزل اوليفيا

يدخل السير توبي ، والسير اندرو ، وفابيان

اندرو : لا والله لن امكث هنيهة اخرى .

توبي : وما هي حجتك ، ياعزيزي الغضوب ؟ أعطنا حجتك .

فابيان : عليك بتقديم حجتك ، سير اندرو .

اندرو : لأنني والله رأيت قريبتك تبدي من اللطف لخادم الكونت اكثر مما أبدت لي أبدا . رأيت ذلك في البستان .

توبي : وهل رأتك عندئذ ، يارجل ؟ أخبرني .

اندرو : بوضوح ، كما أراك الآن .

فابيان : وهذا كان دليلاً كبيراً على الحب الذي تكنّه لك . ١٠

اندرو : بالله عليك ، اتريد أن تجعل حماراً مني ؟

فابيان : سأثبت لك انه دليل مشروع ، ياسيدي ، من إفادات الحكم والعقل .

توبي : وكلاهما قاضٍ كبير من قبل ان يكونِ نوح ملّاحاً لفُلك .

فابيان : لقد ابدتْ اللطف للفتى امام عينيك لتغيظك ، لتوقظ فيك شجاعتك الخاملة ، لتضع نارا في قلبك وكبريتاً في كبدك . كان عليك عندها أن تخاطبها ، وببضع نكاتٍ ممتازة ، حديثة

الصك ،كان عليك أن تقرع الفتى وتفحمه ، هذا ما تـوقعتْهُ هي منك ، وحجبتَه انت عنهـا ، هذه الفـرصة المطليّـة مرتـين بالذهب ، سمحتَ للزمن بهدرها ، فدخلتَ بشراعك في صقيع الشمال من رأي سيدتي فيك ، حيث ستتدلى أنت كجليدية على لحية هولندي إلا إذا استعدت حسن ظنها بمحاولة منك باهرة بسالةً او سياسة . ٢٠

اندرو : اذا كان لي ان افعلها ، فبالبسالة ، لأنني اكره السياسة ، فأنا أفضّل ان اكون براونيا[١] على ان اكون سياسيا[٢] ٣٠

توبي : اذن دعني أراك تبني مصيرك على قاعدة البسالة . دعني اراك تتحّدى غلام الكونت للمبارزة . إجرحه في أحـد عشر مكانا . فتنتبه قريبتي الى ذلك ، وثق ان لا دلّال للحب في الدنيا يُقنع المرأة بمزايا الرجل خيراً من سمعة البسالة .

فابيان : لا طريقَ غير هذه ، سير أندرو . ٣٨

اندرو : هل يتفضل احدكما بنقل التحديّ إليه مني ؟

توبي : اذهب ، واكتبه بلغة الجندي ، كن فظاً وموجزاً . ومهمـا جعلتَه ظريف النكتة ، فلا بأس ، ما دامت كلمـاتك بليغـة وملأى بالابتكار[٣] . عنِّفْهُ بحرية الحبر ! واذا خاطبته دون احترام ، فلا بأس . وبقدر ما تجابهـه بأكـاذيب تستطيع حشرها في طرحيّة ورقك ، حتى لو كانت بحجم اكبر فراش في انكلترا ، سجّلها عليه . هيا ، تحرّك . واجعل في حبرك الكثير من المرارة والسخام ، فحتى لو كتبت بريشـة اوزّة[٤] ، فما

---

(١) نسبة إلى روبرت براون الذي اشتهر في عهد الملكة اليزابث بانشقاقه عن «كنيسة انكلترا» .

(٢) يستعمل شكسبير هذه الكلمة عادة لتحميلها معنى ذميما ، قاصدا بها المتآمر السياسي او مدبـر المكائـد السياسية .

(٣) السير توبي ، بالطبع ، يسخر من رفيقه ، لانه يعرف انه عاجز عن النكتة الظريفة والكلمة البليغة .

(٤) الاوزة بالانكليزية مضرب المثل بالجبن .

همّ ... هيّا !

اندرو : أين سأجدك .

توبي : سنأتي اليك في شقتك . اذهب . ٥٠

(يخرج السير اندرو)

فابيان : هذا مخلوق غالٍ عليك ، سير توبي .

توبي : وأنا كنت غاليا عليه[٥] ، يا غلام ـ كلَّفْتُهُ قرابة الفي جنيه .

فابيان : سيأتينا برسالة نادرة ـ ولكنك لن تسلمها ؟

توبي : لا تثق بي أبداً عندها . ولسوف نستفز الفتى بكل الوسائل حتى يجيب . ولكني أظن ان لا الثيران ولا حبال العربات بمستطيعة ان تجرّهما معاً للمبارزة . اما آندرو ، إذا شُقَّت جثته ، ووجدتَ في كبده من الدم ما يكفي لتلويث قدم برغوثٍ ، فاني مستعد لأكل ما تبقّى من مُشَرَّحَتِه . ٦٠

فابيان : وغريمه الشاب لا يحمل في وجهه دلائل كبيرة على القسوة .

تدخل ماريا

توبي : انظر اليها ، أصغر بُغاثٍ من أخوة تسعة[٦] !

ماريا : اذا اردتما الاستلقاء على ظهريكما من الضحك[٧] ، اتبعاني . فهذا ملفوليو قد تحول إلى وثنيّ ، إلى مارق حقيقي . لأن ما من مسيحي يبغي الخلاص عن طريق

---

(٥) السير توبي يتلاعب على كلمة «غال» .

(٦) تاكيدا على ضآلة جسم ماريا ، ولعل السير توبي يشير الى ذلك تحببًا . كان يقال إن البغاث يفقس تسع بيضات ، ويكون الطير التاسع اصغرها جميعا .

(٧) في الاصل : «اذا رغبتما في الطحال ...» اذ كان المعتقد ان دافع الضحك مقرّه الطحال ، وان الضّحك يضخّمه ـ ولو انه مرتبط ايضا بعواطف شتى ، كالكآبة ، والغضب .

الايمان القويم يستطيع ان يصدّق تلك العبارات الفجّة المستحيلة . لقد لبس الجوارب الصفراء !

توبي : وجعل الرباط متقاطعا ؟ ٧٠

ماريا : على أغرب وأسمج ما يكون ، كمتنطّع يدير مدرسة في كنيسة . وقد تعقّبْتُه كقاتِلِهِ ، واذا هو يطيع كل نقطة في الرسالة التي اسقطتها لخداعه ، وابتسامته تخطّ وجهه خطوطا اكثر مما في الخريطة بعد أن اضيفت إليها جزر الهند ! لم تريا شيئا كهذا قط . اكاد لا استطيع أن اكبح نفسي عن قذفه بما تحت يدي . وأعرف ان سيدتي ستضربه . واذا ضربتْهُ ، سيبتسم ،

ويعتبر الضرب حظوة عظيمة منها . ٨٠

توبي : هيا بنا ، خذينا إلى حيث هو !

(يخرجون جميعاً)

المشهد الثالث

شارع

يدخل سباستيان و انطونيو

سباستيان: ما كنت لأكلفّك بارادة مني ،
ولكن بما أنك تجد متعة في اتعابك ،
لن اعاتبك مرة أخرى .

انطونيو : لم أتحمّل البقاء وراءك . ورغبتي ،
الأحدّ من الفولاذ المبرود ، دفعتني إليك . ٥
ولم تكن كلها حبا في رؤيتك (وان يكن حبا
قد يدفعني إلى رحلة اطول)
بل قلقا على ما قد يحدث لك في ترحالك
وأنت لا خبرة لك بهذه الأصقاع ، التي
كثيرا ما تبدو للغريب بلا دليل ولا صديق ، ١٠
فظةً غير مضيافة . وحبي ، مع رغبتي
وحججي هذه في مخاوفي ،
جعلني انطلق في إثرك .

سباستيان: انطونيو الكريم ،
لا جواب عندي إلا الشكر ،

والشكر ، والمزيد من الشكر . وما اكثر ١٥
ما يُدفع لقاء المعروف نقدٌ كهذا لا قيمة له .
ولكن لو كانت قيمتي ثابتة كضميري ،
للقيت مني تعاملاً أفضل ... ماذا نَفعل ؟
انذهب لزيارة آثار هذه المدينة ؟
انطونيو : غداً ، سيدي . الأفضل اولاً ان ترى نُزُلَك . ٢٠
سباستيان: لستُ متعبا ، والوقت طويل حتى الليل .
ارجوك ، فلنمتّع أعيننا
بالأنصاب والمواقع الشهيرة
التي عرفت بها هذه المدينة .
انطونيو : أرجو عفوك .
اني لا اسير في هذه الطرقات دون خطر . ٢٥
فذات مرة ، في قتال بحري ضد مراكب الكونت
فعلتُ أمراً لافتاً حقاً للنظر
بحيث لو اعتُقلت هنا ، لصعب عليّ ان أبررّه .
سباستيان: ألعلك قتلت عدداً كبيراً من جماعته ؟
انطونيو : لم تكن الفعلة ذات طبيعة دموية ٣٠
ولو أن مواصفات الظَّرف والشجار
لكانت ربما تؤدي إلى دافع لسفك الدم .
وكان بالإمكان ، منذ ذلك اليوم ، معالجتها باعادة
ما اخذناه منهم ، وهو ما فعله
معظم اهل مدينتنا ، إبقاءً على سبل التجارة بيننا .
وحدي أنا اعترضت . ٣٥
ولذا ، لو قُبض عليّ في هذا المكان
لدفعتُ غاليا .
سباستيان: اذن لا تَسِرْ مكشوفا اكثر مما ينبغي .
انطونيو : ليس ذلك من صالحي . لحظة ، سيدي ، هاك

كيسي .
في الضواحي الجنوبية ، في نزل «الفيل» ،
خير مكان لاقامتك ، سآمر بتحضير طعامنا
بينما تقضي الوقت أنت وتغذّي معرفتك
بمشاهدة المدينة . ستجدني هناك .

سباستيان: ولماذا آخذ كيسك ؟

انطونيو : قد تقع عينك على ألْهيةٍ
ترغب في شرائها . وما لديك انت
لا أحسبه يكفي لطفائف الأسواق ، سيدي .

سباستيان: سأكون حامل كيسك ، واغادرك
لساعة من الزمن .

انطونيو : إلى «الفيل» .

سباستيان: أتذكّر .

(يخرجان)

المشهد الرابع

بستان أوليفيا

تدخل اوليفيا وماريا

اوليفيا : (لنفسها) ارسلت في طلبه ، ويقول انه سيأتي . كيف أولم له ؟ وماذا أهديه ؟ لان الشباب يُشترى اكثر مما يُرجى او يوعد . صوتي اعلى من اللازم .
(لماريا) اين ملفوليو ؟ انه رصين ومؤدّب ، ويليق خادماً لامرأة في مثل ظروفي . اين ملفوليو ؟ ٥

ماريا : انه قادم ، سيدتي . ولكن بصورة غريبة جداً . لاريب ان به مسّاً من الجن ، سيدتي .

اوليفيا : لماذا ، ما به ؟ هل يهذي ؟ ١٠

ماريا : لا ، سيدتي . انه يبتسم فقط ، وباستمرار . الافضل لو ان سيادتك تضعين لنفسك حراسة ما عند قدومه ، لان هذا الرجل به لوثة في الدماغ ، ولا ريب .

اوليفيا : اذهبي وادعيه . (تخرج ماريا) انا مثله مجنونة ، اذ يتساوى الحزن والمرح في الجنون . ١٥

تدخل ماريا ، مع ملفوليو

كيف انت ياملفوليو ؟

ملفوليو : سيدتي اللطيفة ، هوْهوْ !

اوليفيا : اتبتسم ؟ أرسلت في طلبك لمهمة حزينة .

ملفوليو : حزينة ، سيدتي ؟ بامكاني ان اكون حزيناً ، فهذا يعيق دوران الدم ، تقاطع الرباط هذا . ولكن ماهم . اذا أفرحتُ عينَيْ واحدةٍ ، فالامر معي كما في السونيتة الصادقة جداً : «وإن انت أفرحْتَ واحدةً ، أفرحت جمعاً .»

اوليفيا : ولكن كيف انت ، يارجل ؟ ماذا دهاك ؟ ٢٥

ملفوليو : لست أسْوَدَ في الذهن ، وان اكن اصفر في الساقين . تَسَلَّمَها بيديه[1] ، والاوامر ستُنفّذ . نحسب اننا نعرف الخط الروماني العذب .

اوليفيا : اتريد الذهاب الى الفراش ؟ ٣٠

ملفوليو : الى الفراش ؟ اجل ، ياحبيبة ، وسآتي اليك .

اوليفيا : عافاك الله ! لماذا تبتسم هكذا ، وتقبّل يدك بهذه الكثرة ؟

ماريا : كيف حالك ، ملفوليو ؟

ملفوليو : أأنت تسألين ؟ نعم ، فالعنادل تجيب الغربان !

ماريا : لماذا تظهر بهذه الجرأة المضحكة في حضرة سيدتي ؟

ملفوليو : «لاتخشَ العظمة .» كتابة رائعة .

اوليفيا : وماذا تقصد بذلك ، ملفوليو ؟

ملفوليو : «فالبعض يولد عظيماً» ـ ٤٠

اوليفيا : ها ؟

ملفوليو : «والبعض يحقق العظمة» ـ

اوليفيا : ماذا تقول ؟

ملفوليو : «والبعض تُفرض عليه العظمة .»

---

(١) اي . «تسلمّت الرسالة .. الخ . يتصور ملفوليو انه بارع في كلامه الملغز . وان اوليفيا ستفهم المعنى الخفي الذي يرمي اليه .

اوليفيا : أعادت السماء لك عقلك !

ملفوليو : «تذكر تلك التي امتدحت جواربك الصفراء» ـ

اوليفيا : جواربي الصفراء ؟

ملفوليو : «ورغبتْ في ان تراك متقاطع الرباط» ـ

اوليفيا : متقاطع الرباط ؟ ٥٠

ملفوليو : «الى امام . لقد ارتفع شأنك ، ان كنت تريد ذلك» ـ

اوليفيا : ارتفع شأنك ؟

ملفوليو : «وإلا ، فدعني اراك خادماً أبداً .»

اوليفيا : ماهذا الا جنون منتصف الصيف .

يدخل خادم

الخادم : سيدتي ، السيد الشاب ، مبعوث الكونت اورسينو ، قد عاد . ولم يعد الا بعد رجاء شديد
مني . انه في انتظار سيادتك . ٥٨

اوليفيا : سأذهب اليه . (يخرج الخادم) ماريا الكريمة ، اعتنوا بهذا الرجل . اين قريبي توبي ؟ وكِّلي بعض خدمي بالاعتناء به عناية خاصة . لا اريد ان يصاب بأي اذى حتى لو فقدت نصف مهري .

(تخرج اوليفيا)

ملفوليو : (لماريا وهي تخرج) آها ! أبدأتِ الان تدركين من انا ؟

(تخرج ماريا)

السير توبي ، ولا أحد اقلّ شأنا منه ، يعتني بي ! هذا يتفق مباشرةً مع الرسالة . وهي ترسله اليّ عن قصد ، لكي أظهر له بمظهر العناد ، لانها تحرّضني على ذلك في رسالتها ،

اذ تقول : «اطرح عنك جلدك الوضيع .. عـاكس القريب ، وانهر الخدم . دع لسانك يرنّ بنقاشات الدولة ، والبس لباس المتفرّد ،» ٧٠

وبعد ذلك تعيّن لي الطريقة : مثلاً ، الوجه الجهم ، المشية الرصينة ، اللسان البطيء ، زيّ شخص بارز ، وهكذا . لقد قفصتُها ـ ولكن الفعل فعل جوبيتر ، والحمد لجوبيتر ! وقبل ان تمضي الان قالت : «اعتنوا بهذا الرجل .» «الرجل !» لا ملفوليو ، ولا عنوان درجتي ، بل مجرد «رجل» . كـل شيء يتماسك معاً ، دون درهم من الريبة ، ولا ريبة الريبة ، دون عائق ، او ظرف غير متوقع او غير آمن .. مـاذا بوسعي ان اقول ؟ مامن شيء مهما يكن يستطيع ان يحول دوني ودون التحقيق التام لما ارى امامي من امل . وجوبيتر ، لا انا ، صانع هذا ، فلأحمده على ماصنع ! ٨٥

يدخل السير توبي ، وفابيان ، وماريا

توبي : في اي مكان هو ، وحق المقدّسات ؟ لو ان شياطين الجحيم كلها مُثِّلت بحجمه ، ولو ان جمهرة الابالسة سكنته ، فانني اصرّ على مخاطبته .

فابيان : ها هو هنا ، ها هو هنا ! كيف حالك ياسيد ؟

توبي : كيف حالك يارجل ؟

ملفوليو : أذهب عني ، إني أصرفـك . دعني استمتـع بخلـوتي . اذهب !

ماريا : انظر ، بأي صوت اجوف يتكلم الشيطان في داخله ! ألم أقل لك ؟ سير توبي ، سيدتي ترجوك ان تُعنى به .

ملفوليو : آها ! أترجوه ؟ ٩٥

توبي : لا ، لا . دع عنكِ هذا[٢] . علينـا ان نعاملـه بالحُسنى .

---

(٢) يتظاهر توبي بإنه لايصدّق ان ملفوليو مريض وبحاجة الى عناية .

دعيني وحدي .. كيف حالك ، ملفوليو ؟ كيف انت ؟ ماهذا يارجل ! تحدَّ الشيطان ! تأمل ، انه عدو البشرية .

ملفوليو : أتعرف ما الذي تقوله ؟ ١٠٠

ماريا : أترى ، اذا ذكرت الشيطان بسوء ، كيف يغضب ؟ ارجو الله انه لم تسحره ساحرة[٣] .

فابيان : خذوا إدراره للمرأة الحكيمة[٤] .

ماريا : والله سأفعل ذلك غداً صباحاً ، اذا عشت . فسيدتي لن ترضى بفقدانه لقاء اي مال .

ملفوليو : وكيف انت ، ياسيدة ؟

ماريا : يا إلهي !

توبي : ارجوكِ ، لا تنطقي . ليست هذه هي الطريقة . الا ترين انك تثيرينه ؟ دعيني وحدي معه . ١١٠

فابيان : الرفق هو الطريقة الوحيدة . برفق ، برفق . فالشيطان فظ ولكنه يرفض ان يعامل بفظاظة .

توبي : هأ ، ياطيري الجميل ، كيف انت ياكتكوتي ؟

ملفوليو : سيدي ، ارجوك !

توبي : أ ياحسّونتي ، تعال معي . لا يارجل ، لا يليق بالوقار ان يلعب المرء بنُوى الكرز مع الشيطان[٥] . خزاه الله ، من فحّام قذر !

ماريا : اجعله يقرأ صلاته . سير توبي ، اجعله يصلّي . ١٢٠

ملفوليو : صلاتي ، ياسليطة ؟

ماريا : لا ، والله ، انه يرفض ان يسمع كلمة عن التقوى .

ملفوليو : اذهبوا واشنقوا انفسكم جميعاً ! انكم مخلوقات ضحلة

---

(٣) ان يُسحر المرء امر يختلف عن مسّه بالجن ، او الشياطين . غير ان بعض المعتقد كان ان المسّ بالجن يتم نتيجة لوقوع المرء تحت سحر ساحرة ، فيختلط الامران ، كما هنا .

(٤) اي الساحرة ، التي كانت تتعاطى الشفاء بالعقاقير والتعازيم لطرد الجن .

(٥) فيكون بذلك قد رفع الكلفة مع الشيطان .

خاملة . انا لست من طينتكم . وستعرفون المزيد بعد اليوم .

(يخرج)

توبي : معقول ؟

فابيان : لو مُثّل هذا الان على مسرح ، لشجبته بأنه رواية غير محتملة .

توبي : حتى روحه عُديت بحيلتنا عليه ، يارجل . ١٣٠

ماريا : ولكن لنلاحقْهُ ، لئلا تتعرّض الحيلة للهواء ، وتفسد .

فابيان : لسوف نُجنّنه بالفعل .

ماريا : فيزداد البيت هدوءاً .

توبي : تعالي ، سنضعه في غرفة مظلمة ونقيّده[٦] . قريبتي منذ الان تعتقد انه مجنون . ولنا ان نستمر بالامر هكذا ، لمتعتنا وعقابه ، الى ان تُرهق تسليتنا تعباً ، وتحثنا على ان نرحمه . وعندها سنأخذ الحيلة الى محكمة الناس ونتوّجك مكتشفة المجانين .. ولكن انظري ، انظري !

يدخل السير اندرو

فابيان : مادة اخرى لمهرجان الاول من أيار ![٧] ١٤٤

اندرو : هاهو التحدي . اقرأوه . والله جعلت فيه الخلّ والفلفل[٨] .

فابيان : أهكذا بَهَّرْتَهُ ؟

اندرو : نعم ، والله . اقرأوه .

توبي : هات . (يقرأ) «يافتى ، مهما تكن ، فانك أجرب .»

فابيان : جيد ، وشجاع .

توبي : (يقرأ) «لاتعجب ولا تندهش في نفسك اذ ادعوك كذلك ،

---

(٦) كالمجانين .

(٧) كان الاول من ايار في انكلترا يوماً للهو الجماعي والرقص والشرب . وتقام فيه ضروب من الالعاب الصاخبة .

(٨) كناية عن اللغة الحادة والغضبى .

لانني لن ابدي لك السبب .»

فابيان : ملاحظة جيدة ! انها تبعدك عن ضربة القانون . ١٥٥

توبي : (يقرأ) «تأتي الى السيدة اوليفيا ، وهي امام عينيّ تعاملك بلطف . ولكنك تكذب في نحرك ، وليس هذا ما اتحدّاك بشأنه .»

فابيان : مختصر ، ومفيد . ١٦٠

توبي : (يقرأ) «سأتربّص لك في طريقك الى منزلك ، فأذا شاء لك حظك ان تقتلني -»

فابيان : جيد .

توبي : (يقرأ) «فأنك تقتلني كنذل ووغد .»

فابيان : مازلت في مأمن من القانون . جيد .

توبي : (يقرأ) «الوداع ، ورحم الله روح واحد منا ! قد يرحم الله روحي ، ولكن املي افضل من ذلك ، ولذا ، فخذ حذرك .. صديقك ، طبقاً لمعاملتك له ،
وعدوك اللدود ، آندرو اغيوچيك .» ١٧٠
اذا لم تحّركه هذه الرسالة ، فلن تحركه ساقاه . سأسلّمه اياها .

ماريا : قد تجد الفرصة المناسبة جداً لذلك . فهو الان يبحث امراً ما مع سيدتي ، وسيغادر قريباً .

توبي : اذهب ، سير آندرو ، واكمن له في المنعطف من البستان ، كشرطيّ المؤخرّة . وحالما تراه ، امتشق السيف . وحين تمتشقه ، تفوّه باشنع الشتائم . اذ كثيراً ما نجد ان الشتيمة الشنيعة ، بنبرة العجرفة وحدة الرنين ، تؤكد رجولة المرء اكثر من اي برهان اخر . هيا ! _

اندرو : لا ، دعني وحدي للشتائم ! ١٨٤

(يخرج)

توبي : والان ، لن اسلّم هذه الرسالة .. لان تصرّف هذا السيد

الشاب يدلّل على حُسْن المقدرة وطيب النشأة . ومهمته بين سيده وقريبتي تؤيد ذلك . ولذلك ، فان هذه الرسالة ، لجهالتها الرائعة ، لن تخلق في الفتى اي رعب ، وسيكتشف انها مرسلة من احمق . غير انني ، ياسيد ، سأبلّغ التحدّي شفهياً ، وانسب الى اغيوچيك الشهرة بالشجاعة ، وادفع السيّد (لانني اعلم ان شبابه سيتقبل ذلك كما ينبغي) الى تصوّر رهيب ،لسخطه ،وبراعته ،وعنفه ،واندفاعه .وهذا سيرعب كليهما فيقتل احدهما الاخر بالنظرات ، كالباسيلِسْك[٩] .

تدخل اوليفيا وفيولا

فابيان : هاانه قادم مع قريبتك ، فلنفسح لهما المجال الى ان يستأذن ، ثم نذهب في اثره على الفور . ٢٠٠

توبي : وفي اثناء هذا سأفكر في رسالة رهيبة ابلّغها كتحدٍّ للمبارزة .

(يخرج السير توبي ، وفابيان ، وماريا)

اوليفيا : لقد أسرفتُ في القول لقلبٍ من حجر
وبالغتُ في تعريض شرفي للاذى .
وفي نفسي ما يوبخني على خطأي ، ٢٠٥
لولا انه خطأ عنيد قوي
يهزأ من كل توبيخ .

فيولا : وبقدر ما تدفعك لوعةُ حبك ،
يندفع حزن سيدي وأساه .

(٩) الباسيليسك حيوان خرافي ، له جسد الافعى وراس الديك ، كان يعتقد انه يُفقس من بيضة ديك برقود الافعى عليها ، وانه يقتل بنظراته .

اوليفيا : هاك، البس هذه الجوهرة من اجلي. انها صورتي . ٢١٠
لاترفضها ؛ فهي لا لسان لها لتتحرّش بك .
وارجوك ، تعال غداً مرة اخرى .
ما الذي ستطلبه مني واتمنّع ،
ممايقدّمه الشرف ، مادام مصوناً ، اذا استعُطي ؟
فيولا : لا شيء سوى هذا ـ حبك الصادق لسيدي . ٢١٥
اوليفيا : وكيف لي ، مع شرفي ، ان اعطيه
ما اعطيتُه لك ؟
فيولا : سأجعلُكِ في حِلٍّ منه .
اوليفيا : تعال غداً مرة اخرى . وداعاً !
شيطان مثلك بوسعه
ان يحمل روحي الى الجحيم .
(تخرج)

يدخل السير توبي وفابيان

توبي : ايها السيد ، كان الله معك ! ٢٢٠
فيولا : ومعك ، سيدي .
توبي : اية وسيلة للدفاع لديك ، فعليك بها . ماهي طبيعة الاساءات التي اسأت بها اليه ، لست ادري . ولكن المترصّد لك ينتظرك في نهاية البستان ، ملؤه الحقد ، دموياً كالصياد . أشهر مهنّدك[١٠] ، ولا تكن ونيئاً في استعدادك ، لان مهاجمك سريع ، وماهر ، وماحق .
فيولا : انت مخطىء ، سيدي . فانا مطمئن الى ان لا احد لديه سبب للشجار معي . وذاكرتي حرّة وخالية من كل صورة لأذى اقترفته بحق اي انسان . ٢٣٠
توبي : اؤكد لك انك ستجد الامر على غير ما تظن . ولذا ، ان كنت تقدّر حياتك بثمن ، خذ الحذر . لان خصمك فيه كل ماقد

---

(١٠) توبي يتمتع بتنطعه في كل مايقول .

يزوّده به الشباب ، والقوة ، والمهارة ، والغضب .

فيولا : ومن هو ، ارجوك ، سيدي ؟

توبي : انه فارس ، وقد لُقِّب بذلك بسيفٍ لم يعرف الدم في ظروف سجادية[11] . غير انه شيطان مريد في العراك الخاص . ولقد طلّق الروح عن الجسد ثلاث مرات . وسخطه في هذه اللحظة عاتٍ لن يرضى الّا بحشرجات المنيّة والقبر .
«نعم أو لا» ، هذه كلمته . «خذها او اتركها .» ٢٤٣

فيولا : سأعود الى الدار واطلب من السيدة حماية لخروجي . ما انا بالمقاتل ، وقد سمعت عن ضرب من الرجال يفرضون الشجار قصداً على غيرهم ، امتحاناً لشجاعتهم . ولعل هذا الرجل من ذاك القبيل .

توبي : لا ياسيدي . غضبه ناجم عن اذى يبرّره . ولذا ، عليك به ، وحقق له رغبته . ولن تعود الى الدار ، الا اذا تعهدت بمنازلة معي ، لك ان تنازلني فيها بالقدر نفسه من السلامة . اذن ، اليه ! او جَرِّد سيفك عارياً كما خلقه ربه ! لان عليك ان تدخل في هذا ، او تقلع عن حمل الحديد حول خصرك . ٢٥٥

فيولا : هذا تصرّف خشن لا افهمه . التمس اليك ان تقدّم لي خدمة كيّسة ، فتستعلم من الفارس ماهي اساءتي اليه . انها نتيجة اهمال ، لا نتيجة قصد مني .

توبي : سأفعل ، سيدي . سينيور فابيان ، ابق مع هذا السيد حتى رجوعي .

(يخرج)

فيولا : ارجوك ياسيد ، اتعرف شيئاً عن هذا الموضوع ؟

فابيان : اعرف ان الفارس ساخط عليك حدَّ الفصل القاتل ،

---

(١١) اي انه منح اللقب في القصر ، وهو واقف ، او راكع ، على السجّاد ، وليس لقتاله في الميدان ، وهذا امر شائع في النظام الملكي البريطاني ، وانظمة اخرى كثيرة ، منذ زمن بعيد .

ولكن لا اعرف شيئاً عن الظروف . ٢٦٥

فيولا : لطفاً ، اي نوع من الرجال هو ؟

فابيان : لن تقرأ في شكله ذلك الوعد المدهش الذي قد تجده فيه عندما تمتحن شجاعته . فهو في الواقع ، سيدي ، خصم لن تلقى مثله في اية منطقة من ايليريا ، مهارةً ، ودمويةً ، ومَحْقاً ... اتسير نحوه ؟ سأصلح بينكما ان أستطعت .

فيولا : سأكون ممتّناً لك جداً ان فعلت ، فانا شخص يؤثر الذهاب برفقة الكاهن على الذهاب برفقة الفارس[١٢] . ولا يهمني من يعرف ذلك عن طبيعتي . ٢٧٧

يدخل السير توبي و السير اندرو
في الطرف الاقصى من البستان

توبي : والله يارجل انه الشيطان بعينه . لم أر قط نمرة شرسة مثله . تبادلت معه طعنة او اثنتين والسيف من كلينا في غمده ، واذا هو يعيد الطعنة بحركة قاتلة يستحيل ردّها . وعند الجواب عليها يعيد الكرّ بثقة كثقة قدميك وهما تضربان الارض التي تقفان عليها . يقولون انه كان مبارز الشاه .

أندرو : تباً لهذه العملية ، لن اتدخل بشأنه . ٢٨٥

توبي : نعم ، ولكنه يرفض الان التراضي ، وفابيان يكاد يعجز عن كبحه هناك .

أندرو : الا تعساً لها ! لو حسبت انه شجاع ، وبارع هكذا بالسيف ، لقلت لعنه الله قبل ان انازله . دعه يتناسى الامر ، اعطه حصاني ، كابيليت الاشهب .

توبي : سأقدّم الاقتراح . قف هنا ، وتظاهر بالجرأة . ستنتهي هذه بدون هلاك ارواح . (جانبياً)
وسأركب حصانك والله ، كما اركبك انت . ٢٩٥

---

(١٢) اي انها تؤثر الذهاب الى الهيكل (للزواج) على الذهاب الى الميدان (للقتال)

يدخل فابيان وفيولا

(لفابيان) عندي حصانه لتسوية الشجار . لقد اقنعته ان الفتى شيطان .

فابيان : وهو ايضاً مرتعب منه . ويلهث ، وقد شحب لونه ، كأن دبّاً على عقبيه .

توبي : (لفيولا دون ان يسمعه اندرو) لاعلاج ، سيدي . انه يصر على منازلتك لانه اقسم يميناً على ذلك . وقد غيّر فكره حول الشجار ، ويرى الان انه يكاد لايستحق التحدث فيه . ولذلك ، أشهر سيفك دعماً ليمينه . وهو يؤكد انه لن يؤذيك .

فيولا : (جانبياً) وقاني الله شره ! اقل شيء سيجعلني اعلن لهم كم ينقصني من الرجولة .

فابيان : اذا وجدته هائجاً ، تراجع .

توبي : (عائداً الى اندرو) هيا ، سير آندرو ، لاعلاج . يريد السيد ، حفاظاً على شرفه ، ان ينازلك في جولة واحدة ، وبموجب قانون المبارزة لامجال له لتجنّب ذلك . ولكنه وعدني ، لانه سيد وجندي ، بأنه لن يؤذيك . هيا ، اليها !

آندرو : ارجو من الله ان يكون عند وعده !

(يجرّد سيفه)

يدخل انطونيو

فيولا : اؤكد لك انني افعلها ضد ارادتي . (تجرّد سيفها)

انطونيو : (لآندرو) اغمد سيفك . اذا كان هذا السيد الشاب قد أساء اليك ، تحمّلتُ انا مسؤوليته .

توبي : انت ، سيدي ؟ ومن تكون انت ؟

انطونيو : (مجرّداً سيفه) انا رجل يجـرأ ، من اجل من يحب ، ان
يفعل اكثر مما سمعَتهُ يتباهى بما سيفعل .

توبي : ان تتحمل مسؤوليته ، فانا لك ! (يجرّد سيفه)

يدخل ضابطان

فابيان : أ ، سير توبي الكريم ، توقف ! جاءت الشرطة .

توبي : (لانطونيو) سأكون معك بعد لحظة .

فيولا : (للسير اندرو) رجاءً ، سيدي ، إغمد سيفك
إن سمحت . ٣٣٠

آندرو : سأفعل ياسيدي . وبما وعدتك سأكون صادقاً ككلمتي .
ولسوف تمتطيه مرتاحاً ، وهو سَلِس القياد .

الضابط(١): هذا هو الرجل . قم بواجبك .

الضابط(٢): انطـونيـو ، أُلقي القبض عليـك بـدعـوى من الكـونت
اورسينو .

انطونيو : انت واهم بي ، ياسيدي .

الضابط(١): ابداً ، سيدي ، ابداً . اعرف وجهك جيداً ،
ولو انك لاتضع قبعة الملاّح على رأسك .
خذه . وهو يعلم انني اعرفه خير معرفة .

انطونيو : لابدّ من الطاعة . (لفيولا) هذه نتيجة بحثي عنك .
ولكن لاعلاج ، وعليّ ان اجابه التهمة . ٣٤١
ما الذي ستفعل ، وحاجتي الان
تجعلني اطلب منك اعادة كيسي ؟ ويحزنني
ما لااستطيع فعله من اجلك اكثر
مما سيحدث لي . اراك مذهولا ، ٣٤٥
ولكن لاتزعج نفسك .

الضابط(٢): هيا ، سيدي ، لنذهب .

انطونيو : أتوسل اليك ، اعطني بعض تلك النقود .

فيولا : اية نقود ياسيد ؟

لانك ابديت لي هنا اللطف والحسنى ، ٣٥٠

ولأنني أيضاً يستحثني سوء حالك الآن ،

فأنني من قدرتي القليلة الهزيلة

أُقرضك بعض المال . فما املك ليس بالكثير .

وسأقاسمك هديتي .

قف ، هاك نصف خزينتي .

انطونيو : اترفض إسعافي الان ؟ ٣٥٥

امن المحتمل ان خدماتي لك

يعوزها الاقناع ؟ لاتجرّبني في بؤسي ،

فيجعَل مني رجلاً له من الخسّة مايدفعه

الى تعنيفك بشأن كل ماصنعتُ لك

من معروف ٣٦٠

فيولا : لا اعرف معروفاً منك ،

ولا اعرفك صوتاً ولا ملامح .

واني لاكره العقوق في المرء

اكثر من الكذب ، والغرور ، والهذر ، والسكر ،

او اية لوثةٍ رذيلةٍ تقيم قوتها المفسدة

في دمنا الضعيف . ٣٦٦

انطونيو : ياللسماء !

الضابط(٢):هيا ، سيدي ، ارجوك ، تحرّك .

انطونيو : دعني اتكلم قليلاً . هذا الفتى الذي تراه هنا

اختطفتُه من بين شِدْقَيْ الموت وهما شبه مطبقين عليه ،

واسعفته بقداسة الحب ، ٣٧٠

ولصورته ، التي حسبتها تَعِدُ
بجدارةٍ أهلٍ للتبجيل ، محضتُ إخلاصي .

الضابط(١): وما هَمُّنا من ذلك ؟ الوقت يمر . هيا !

انطونيو : ولكن ، آه ، اذا بهذا الإله صنم حقير !
لقد جلبت العار للوجه الجميل ياسباستيان . ٣٧٥
ففي الطبيعة مامن عيب سوى القلب ،
ووحده القاسي يجب ان يسمّى بالمشوّه .
جمالٌ هي الفضيلة ، ولكن الرذيلة الجميلة
صندوق خاوٍ يزخرفه الشيطان .

الضابط(١): جُنَّ الرجل ! ادفعه ! هيا ، هيا ياسيد .

انطونيو : قُدْني . ٣٨٠

(يخرج مع الضابطين)

فيولا : أحسب ان كلماته تنبثق عن لوعة عميقة
فيصدّق نفسه . ولكني لا أصدّق نفسي[١٣] .
تحقق ياخيالي ، آه ، تحقق ،
ان يحسبوا الان . ياأخي الحبيب ، انني انت ! ٣٨٥

توبي : تعال يافارس ، تعال يافابيان ، ولنتهامس
بالأمثال والحِكَم .[١٤]

فيولا : ذكر سباستيان بالاسم ، وانا ارى اخي
حيّاً كلما نظرت في مرآتي . هكذا بالضبط ٣٩٠
كان اخي شكلاً ووجها ويتصرف
دوماً على هذا النحو لباساً ولوناً وزينة ،
ولذا قلّدته . فاذا صدق ظني ،
فما ارقّ العواصف ، وما اعذبَ اللجج المالحَة في حبها !

(تخرج)

---

(١٣) اخذت تتخيّل ان اخاها حيّ ، لان انطونيو توهم انها هو ، فجعلت تتمنى ما لاتصدقه .

(١٤) يقول ذلك ساخراً من «الامثال والحكم» التي نطق بها انطونيو ، ومن همس فيولا لنفسها .

توبي	: ياله من ولد غادر حقير ، واجبن من ارنب . وغدره ظاهر في انه يترك صديقه هنا في ضيقه وينكره . اما عن جبنه ، فَسَل فابيان .	٣٩٥
فابيان	: جبان ، يعبد الجُبن ، تقيٌّ فيه !	
آندرو	: والله سأذهب في اثره وأضربه !	٤٠٠
توبي	: اذهب . اصفعه بقوة ، ولكن لاتجرّد سيفك ابداً .	
آندرو	: واذا لم اصفعه ـ **(يخرج)**	
فابيان	: هيا ، لنرى النتيجة .	
توبي	: اراهن على اي مبلغ ان النتيجة صفر !	

(يخرجان)



المشهد الاول

امام منزل اوليفيا

يدخل سباستيان والمهرّج

المهرّج : اتريدني ان اصدق انني لم أُرسَل اليك ؟

سباستيان :هيا ، هيا ، انت رجل احمق . اليك عني .

المهرّج : صامدٌ والله ! لا ، انا لا اعرفك ، ولا انـا أرسلتْني اليك سيدتي ، لآمرك بالمجيء للتحدث اليها، ولا اسمك السيـد سيزاريو ، ولا هذا أنفي، ايضاً . كل ماهو كذا ، ليس بكذا .

سباستيان : من فضلك ، افرغ بلاهاتك في مكان آخر .

انت لاتعرفني . ١٠

المهرّج : افرغ بلاهاتي ! لقد سمع هذه الكلمة من رجل ، عظيم ، وراح يطبّقها الان على بهلول . افرغ بـلاهاتي ! اخشى ان الدنيا الخرقاء هذه غدت كثيرة التصنّع والتخلّع . من فضلك الان ، انزع عنك افتعالك ، واخبرنّي ماذا افرغ لسيدتي . أأفرغ لها انك قادم ؟

سباستيان: من فضلك ايها المهـرّج المستعبط ، انصرف عني . هاك نقوداً مني . اذا توانيت اكثر ،

اعطيتك ماهو اسوأ . ٢٠

المهرّج : والله ان يدك لمبسوطة . هؤلاء العقلاء الذين يعطون البهاليل نقوداً يكسبون سمعة جيدة ـ بعد الشراء باربع عشرة سنة .

يدخل السير اندرو ، والسير توبي ، وفابيان

اندرو : والان ، ياسيد ، هل التقيتك ثانية ؟ هاك !

(يضرب سباستيان)

سباستيان: بل هاك أنت ! خذ ، خذ !

(يضرب السير آندرو)

هل جُن الناس جميعهم ؟

توبي : توقف ، سيدي ، والّا قذفت بخنجرك فوق الدار[1] .

(يمسك بسباستيان)

المهرّج : سأخبر سيدتي بهذا على الفور . لن اكون في محل البعض منكم ولو لقاء فلسين ! ٣٠

(يخرج)

توبي : هيا ، سيدي ، كفى !

اندرو : لا ، اتركه . ساتبع طريقة اخرى في شأني معه . سأرفع عليه دعوى تهجّم ، ان كان في ايليريا قانون ومحاكم . ولو انني انا الذي ضربته اولاً ، ولكن ماهَمّ .

سباستيان: اترك يدي !

توبي : لا ، سيدي ، لن اتركك . هيا ، يافتاي الجندي ، اغمد حديدك . لقد استدميتَ ! هيا .

سباستيان: سأنزعك عني ! **(يخلّص نفسه من قبضته)**

ماذا تريد الان ؟ ٤٠

إن تجرؤ على تجربتي اكثر ، سُلَّ سيفك .

(يسل سيفه)

---

(١) اي حيث لاتستطيع استعادته .

توبي : ماذا ، ماذا ؟ اذن لابد لي من درهم او درهمين من دمك الوقح هذا .

(يسل سيفه)

تدخل اوليفيا

اوليفيا : توقف ، توبي . اطالبكَ بحياتك ان تتوقّف !

توبي : سيدتي ! ٤٥

اوليفيا : الن تكفّ يوماً عن هذا التصرف ؟ ايها التَّعِس الغليظ .
يامن لايصلح الّا للجبال والمغاور الوحشية ،
حيث لايُلقَّن الادب ! أغرب عن وجهي !
لاتغضب ، عزيزي سيزاريو .
ايها الجلف ، انصرف !

(يخرج السيرتوبي ، والسير اندرو ، وفابيان)

ارجوك ، ياصديقي الكريم ، ٥٠
حكّم حكمتك الوادعة ، لا غضبك ،
في هذا المتعدّي الارعن الظالم
على امنك . تعال معي الى منزلي
فأروي لك هناك عن المقالب العبثية الكثيرة
التي دبّرها هذا الاخرق ، لعلّك بذلك ٥٥
تبتسم لما حدث لك .. يجب ان ترافقني ،
لا ترفض . قاتل الله روحه عنيّ !
لقد روّع فيك قلباً مسكيناً هو لي .

سباستيان : مامذاق هذا ؟ كيف يجري التيار ؟
اما انني جننت ، او انني احلم . ٦٠

فليغمر الخيال عقلي في نهر النسيان ـ
واذا كان هذا حلماً ، فلأنم الى الابد !

اوليفيا : هيا ، ارجوك ، تعال . ليتك ترضى بطاعتي !

سباستيان : سيدتي ، سأرضى .

اوليفيا : آ ، قل ذلك وافعله معاً !

المشهد الثاني

منزل اوليفيا

تدخل ماريا ، ومعها المهرّج

ماريا : ارجوك ، البس هذه الجبّة وهذه اللحية ، واجعله يعتقد انك القسيس السير توباس . بسرعة . وفي هذه الاثناء سأدعو السير توبي .

(تخرج)

المهرّج : طيب ، سألبسها ، وسأتنكّر بها ، وياليتني كنت اول من تنكّر بجبّةٍ كهذه . ليس لي من طول القامة مايكفي لمظهر القسيس ، ولا من الهزال مايكفي لاعتقاد الاخرين انني طالب علم مجدّ . ولكن ان يقال عن المرء انه انسان امين ورب بيت فاضل فيه من الثناء ما في قولهم «انسان حريص وباحث كبير» .
جاء المتكافلان .   ١٠

يدخل السير توبي وماريا

توبي : بورك فيك ، ابانا القسيس .

المهرّج : طاب نهارك ، سير توبي . ناسك قديم في مدينة براغ ماشاهد قط الحبر والقلم ، قال قولاً ظريفاً لقريبة الملك غوربودَك[1] : «ان يكون ذلك كائناً ، هو كائن[2] .» وهكذا ، بما انني الاب القسيس ، فانني الاب القسيس . لان ما «ذلك» الا ذلك ، وما «الكائن» الا الكائن .

توبي : عليك به ، سير توماس !

المهرّج : (رافعاً صوته ، وقد غيّره) اقول ، سلام على من في هذا السجن !

توبي : هذا الرجل مزوّر بارع . انه رجل طيب .

٢٠

ملفوليو في الداخل ، حبيساً

ملفوليو : من المتكلم هناك ؟

المهرّج : السير توباس القسيس ، القادم لزيارة المجذوب ملفوليو .

ملفوليو : سير توباس ، سير توباس ، سير توباس الكريم ، اذهب الى سيدتي –

المهرّج : اخرج ايها الشيطان المغالي ! كيف تعذّب هذا الرجل ! الاّ تتحدث الا عن السيدات ؟

توبي : أحسنت ، ابانا القسيس !

ملفوليو : سير توباس ، لم يظُلم انسان مثلي قط . سير توباس الكريم ، لاتظن انني مجنون . لقد وضعوني هنا في ظلام فظَيع .

٣٠

المهرّج : إخسأ ، ياأبليس الماكر ! اني اخاطبك بألطف العبارات ،

(١) احد ملوك انكلترا القدامى . اما الاشارة الى احدى قريباته فمن اختلاق المهرّج

(٢) يتلاعب المهرّج على بعض سفسطات اهل الفلسفة المدرسانية (الـسكولاستية») من ان الجدل انما ينشا عن الفرضيات المعروفة مسبقاً .

لانني من هؤلاء الدمثين الـذين يعاملـون الشيطان نفسـه بكياسة . اتقول ان منزلك مظلم ؟

ملفوليو : كالجحيم ، سير توباس .

المهرّج : ولكن له نوافذ بارزة شفافة كالمتاريس ، وصفّ الشبابيك العليا باتجاه الجنوب الشمالي يتألّق كالابنوس ، وتشكو رغم ذلك من عائق الرؤية ؟

ملفوليو : انا لست مجنوناً ياسير توباس . واقول لك ان هذا المنزل مظلم .

المهرّج : غلطان انت ، يامجنون . فأنا اقول ان لاظلام إلاّ الجهل ، وانت حائر فيه اكثر مما حار المصريون في ضبابهم[٣] .

ملفوليو : وانا اقول ان هذا المنزل مظلم كالجهل ، وان يكن الجهل مظلماً كالجحيم . واقول ان انساناً لم يُظلم مثلما ظلمت . وما انا بالمجنون اكثر منك . امتحنّي بأي سؤال منطقي . ٥٠

المهرّج : مارأي فيثاغورس بالطيور البرية[٤] ؟

ملفوليو : ان روح جدتنا قد تتقمّص طيراً ، فتسعد .

المهرّج : وما ظنك في رأيه ؟

ملفوليو : ظني ان الروح نبيلة ولا اؤيد رأيه .

المهرّج : وداعـاً . إبق ابـداً في الظـلام . عليـك ان تؤمن بـرأي فيثاغورس قبل ان اعترف بعقلك ، وتخشى ان تقتل عصفوراً لئلاّ تطرد منه روح جدتك . وداعاً . ٦٠

ملفوليو : سير توباس ، سير توباس !

توبي : سير توباس البديع الرائع !

المهرّج : متمكّن انا من كل الصنائع .

---

(٣) الاشارة هنا الى (الضربة التاسعة) التي انزلها الله . بطلب من موسى . بالمصريين لرفضهم خروج اليهود من مصر ، كما جاء في احد اسفار التوراة .

(٤) يشير الى راي فيثاغورس القائل بتناسخ الارواح .

ماريا : كان بوسعك ان تفعل هـذا بدون لحيتـك وجبتك . فهـو لايراك .

توبي : خاطبه بصوتك انت ، وجئني بوصفٍ لحاله .. (الى ماريا) اتمنى لو ننهي هذا المقلب . واذا استطعنا تخليصه بصورة ملائمة ، فأنني سأرتاح ، لان قريبتي تجدني قد اوغلت في السوء بحيث لا استطيع متابعة هذه اللعبة حتى نهايتها وانا آمن . (الى المهرّج) تعال بعد قليل الى غرفتي .

(يخرج مع ماريا)

المهرّج : (يغنّي بصوته المألوف)

«أيها الطير الطائر مَرِحاً　　　　　　　　　　٧٥

أخبرني عن سيدتك ..»[٥]

ملفوليو : يابهلول !

المهرّج : «سيدتي ، وربّي ، قاسية !»

ملفوليو : بهلول !

المهرّج : «لماذا ، لماذا ؟ يا أسفي !»

ملفوليو : بهلول ، اسمعني !

المهرّج : «حبيبها اليوم سواي !» من الذي ينادي ؟

ملفوليو : يابهلول ياطيب ، اذا اردت ان تكسب خيراً عني ، اسعفني بشمعة ، وقلم ، وحبر ، وورق ، وقسماً بشرفي ، سأحيا العمر شاكراً لك فضلك .

المهرّج : السيد ملفوليو ؟

ملفوليو : نعم ، يابهلول ، ياطيب .

المهرّج : واسفاه ، كيف وقعت عن مواهبك الخمس[٦] ؟

ملفوليو : لم يعامَلْ انسان معاملةً سيئة قط مثلي .

وانا مالك لمواهبي الخمس ، مثلك ، يابهلول .　　　　　　　　　　٩٠

---

(٥) من الاغاني المعروفة يومئذ .

(٦) كانت المواهب الخمس هي القريحة ، الخيال ، الفنتزة ، التقدير ، والذاكرة .

المهرّج : مثلي فقط ؟ إذن انت حقاً مجنون ، ان لم تكن في مواهبك خيراً من البهلول .

ملفوليو : عاملوني كشيء ، لا كـأنسان ، يضعونني في الظلام ، يرسلون اليّ قُسُساً ، حميراً ، ويعملون ما بوسعهم ليجابهوني بأنني فقدت عقلي .

المهرّج : خذ الحذر في ماتقول . القسيس هنا . (مقلداً صوت القسيس) ملفوليو ، ملفوليو ، اعادت السماء لك عقلك ! حاول ان تنام ودع عنك ثرثرتك الفارغة .

ملفوليو : سير توباس ! ١٠٠

المهرّج : (مراوحاً بين صوته الحقيقي وصوت القسيس المزعوم) لا تسترسل في الحديث معه ، يامحترم . ـ من ؟ انا ، ياسيد ؟ ـ لا انا ، ياسيد . كان الله معك ياسير توباس الكريم ! ـ اي والله ، آمين . ـ حاضر ، سيدي ، حاضر .

ملفوليو : بهلول ، بهلول ، بهلول ، اسمعني !

المهرّج : آسف ، سيدي . عليك بالصبر . ماذا تقول ، سيدي ؟ يوبخونني على الحديث اليك .

ملفوليو : يابهلول ، ياطيب ، اسعفني بشيء من الضياء ، وشيء من الورق . اؤكد لك انني مالك عقلي كأي رجل في ايليريا . ١١٠

المهرّج : ياليتك كنت ، ياسيدي !

ملفوليو : قسماً بيدي هذه . يابهلول ، اليّ ببعض الحبر والورق ، والضياء . واحمل ماسأكتبه إلى سيدتي . ولسوف تستفيد اكثر مما افادك حمل اية رسالة في حياتك .

المهرّج : سأسعفك . ولكن اصدقني القول : ألست مجنوناً ؟ ام انك تتظاهر ؟

ملفوليو : صدّقني ، لست مجنوناً . انا لااكذب عليك .

المهرّج : ولكنني لن اصدق مجنوناً الى ان ارى دماغه . وسآتي لك بضياء وورق وحبر . ١٢٢

ملفوليو : سأكافئك اعظم مكافأة ارجوك ، اذهب .

المهرّج : (يغني)

سأذهب ياسيدي
وبسرعةٍ ياسيدي
سأكون ثانيةً معك ،
بلحظة واحدة ،
«كصاحب الرذيلة[٧]»
في سالف الازمان
لاخدم حاجتك ـ
وهو بخنجره الخشبي
وسخطه وغضبه
يصيح للشيطان «هاها !»
وكالفتى المجنون يقول : ١٣٠
«أظفارك ، بابا ، هل اقلّمها ؟»
ياشيطان ، ياهمام ، وداعاً !

(يخرج)

---

(٧) في مسرحيات «الاخلاقيات» القديمة كان «صاحب الرذيلة» يمثل دوراً يعاكس فيه الشيطان بسيف خشبي ، ويتطوع لتقليم اظفار مخالبه الطويلة . واغنية المهرّج مستوحاة من هذا الوضع الساخر .

المشهد الثالث

بستان اوليفيا

يدخل سباستيان

هذا هو الهواء ، تلك هي الشمس الرائعة[1] ،
هذه اللؤلؤة اعطتني اياها ، انني احسّها واراها .
ولئن يكن ما يحيطني هو العجب ،
الا أنه ليس الجنون . اين انطونيو اذن ؟
لم اجده في نُزُل «الفيل» ، 5
ولكنه كان هناك ، وهناك وجدت من يعتقد ،
انه راح يذرع المدينة بحثاً عني .
ولكان نصحه الان يخدمني كما الذهب .
وان تُحسن روحي الجدال مع الحواس مني
بأن هذا قد يكون ضرباً من الخطأ ، لا ضرباً من 10
الجنون ،
فان هذه الحادثة ، وهذا الفيض من الحظ ،
يفوقان كل مثل وكل منطق ،

---

(١) يريد ان يقول انه الان يرى الاشياء على ماهي فعلاً عليها . وانه لايعاني من وهم او هلوسة .

بحيث أجدني مستعداً للشك في عينيّ
ومناقشة عقلي ، وهو الذي يقنعني ١٥
بالاعتقاد بأي شيء سوى انني مخبول
او ان السيدة مجنونة ، ولو كانت كذلك ،
لما استطاعت حكم بيتها ، وامر اتباعها ،
والاخذ والعطاء في الامور ، وتصريفها
على هذا النحو من النعومة ، والفطنة ، والقرار ،
كما اراها تفعل . لابد ان في الامر شيئاً ٢٠
خادعاً . ولكن هاهي السيدة قادمة .

تدخل اوليفيا ، ومعها كاهن

اوليفيا : لا تلمني على هذه العجلة . ان يكن قصدك شريفاً ،
اذهب معي ومع هذا الكاهن
الى الكنيسة القريبة . وهناك ، امامه ،
وتحت السقف المكرّس ٢٥
اعطني عهد ايمانك كاملاً[٢] ،
لعل روحي ، وهي شديدة الشك والغيرة ،
تحيا في سلام وطمأنينة .
ولسوف يتكتّم بالامر ،
الى ان تقررّ انت اعلانه على الملأ
يوم نقيم حفل زفافنا ٣٠
وفق محتدي ومنزلتي ـ فما قولك ؟
سباستيان: سأتبع هذا الرجل الصالح وارافقك ،

---

(٢) العهد ، هنا ، هو عهد الخطوبة ، وكانت الخطوبة في عصر شكسبير ملزمة اكثر مما اضحت في العصور اللاحقة ، وترافقها شعائر دينية تاكيداً على ثباتها .

وحين اقسم على العهد ، سأصْدُق فيه الى الابد .

اوليفيا : اذن ، سر بنا ، ابانا الصالح . ولتشرق السماءُ
لكي تنظر بعين الرضا الى فعليَ هذا !



الفصل الخامس

المشهد الاول

امام منزل اوليفيا

يدخل المهرّج وفابيان

فابيان : ان كنت حقاً تحبني ، دعني ارى رسالته .
المهرّج : حقق لي طلباً اخر .
فابيان : ايّ شيء .
المهرّج : لاترغب في رؤية هذه الرسالة .
فابيان : هذا كأنني وهبتك كلباً ، ولقاءه اطلب كلبي مرة اخرى .

يدخل الدوق ، وفيولا ، وكوريو ، وسادة

الدوق : هل تنتمون الى السيدة اوليفيا ، ايها الصحب ؟
المهرّج : نعم ، سيدي ، نحن بعضٌ من ملحقات زينتها .
الدوق : اعرفك جيداً . كيف حالك ، ايها الطيّب ؟ ١٠
المهرّج : حقاً سيدي ، بخير لاعدائي ، وبسوء لأصدقائي .
الدوق : على العكس بالضبط : بخير لأصدقائك .
المهرّج : لا ، سيدي ، بسوء .
الدوق : وكيف يمكن ان يكون ذلك ؟

المهرّج : والله ، سيدي ، هم يمتدحونني ويجعلون حماراً مني . اما اعدائي فيقولون لي بصراحة انني حمار . وهكذا فانني ، مع اعدائي ، استفيد في معرفة نفسي ، ومع اصدقائي تُساء معاملتي . ولذا ، اذا كانت النتائج كالقبلات[1] ، واذا كانت السوالب الاربعة لديك تساوي موجبين اثنين ، اذن انت بسوء لاصدقائك وبخير لاعدائك . ٢٢

الدوق : هذا رائع !

المهرّج : لا والله ياسيدي ، ولو انك يروق لك ان تكون احد اصدقائي[2] .

الدوق : لن تكون بسوء مني . هاك ذهبا .

المهرّج : لولا انه كاللعب على حبلين ، لرجوتك ان تثنّي .

الدوق : أ ، مشورتك رديئة[3] .

المهرّج : ضع فضيلتك جانباً لهذه المرة فقط ، ودع لحمك ودمك[4] يعملان بمشورتي . ٣٠

الدوق : طيّب ، سأرضى بخطيئة اللعب على حبلين . هاك قطعة اخرى .

المهرّج : واحدة ، اثنتان ، والثالثة هي الثابتة . وقديماً قالوا : «الثالثة تعوّض عن الكلّ .» والثلاثي ، سيدي ، ايقاع جيد للرقص ، او ان اجراس كنيسة القديس بينيت قد تذكّرك ـ واحد ، اثنان ، ثلاثة .

الدوق : لن تستطيع بتهريجك ان تستخرج المزيد من النقود مني بهذه الرمية . اذا اعلمتَ سيدتك انني هنا للتحدث اليها ،

---

١ ـ هناك تفسير لتلاعب المهرج بالالفاظ في هذه العبارة بقول بما ان القياس المنطقي يحتاج الى فرضيتين لتؤديا الى نتيجة واحدة . فلابد من شخصين ليؤديا الى قبلة واحدة» .

٢ ـ وبالتالي «احد الذين يمتدحونني نفاقاً» .

٣ ـ لانه يرجوه ان «يلعب على حبلين» .

٤ ـ اي : اندفاعك العفوي .

وجئتَ بها معك ، قد تزيد من يقظة سخائي . ٤٢

المهرّج : سيدي ، نوِّم سخاءك الى ان اعَود ! اني ذاهب ، الا انني لا اريدك ان تظن ان رغبتي في الاخذ هي خطيئة الطمع . ولكن ، كما قلتُ ياسيدي ، ليأخذ سخاؤك غفوة ، وسوف اوقظه بعد برهتين .

(يخرج)

يدخل انطونيو وضابطان

فيولا : هذا هو الرجل الذي انقذني ، ياسيدي .

الدوق : ذلك الوجه اذكره جيداً .

ولكن حين رأيته اخر مرة ، كان ملوثاً ٥٠

بالسواد كوجه فولكان[*] بدخان الحرب .

كان ربان سفينة قميئة ،

لاقيمة لها من حيث الغاطس والحجم ،

ولكنه قام بصراع مدمّر بها

ضد انبل سفينة في اسطولنا ٥٥

حتى ان الخاسرين انفسهم والحاسدين منّا اطلقوا اللسان

اعلاناً عن شرفه وشهرته . ما الامر ؟

الضابط(١): اورسينو ، هذا هو انطونيو الذي

سطا على السفينة «فينيق» وحمولتها

عند عودتها من كاندي . وهذا هو الذي اقتحم

سفينة «النمر» ، يوم فقد ابن اخيك ساقه .

هنا ، في الشوارع ، القيناً القبض عليه ٦١

---

٥ ـ فولكان حدّاد الالهة ، ووجهه دائم التلوث بدخان الكور في محددته .

في مشادّة خاصة ، غير عابىء بحالته المشينة .

فيولا : لقد احسن اليّ ، ياسيدي ، وجرّد سيفه
انتصاراً لي . ولكنه في النهاية خاطبني بكلام غريب . ٦٥
ولا ادري ما السبب ، الا اضطرابه .

الدوق : ايها القرصان الشهير ، يالصّ المياه المالحة !
اية جرأة حمقاء القت بك تحت رحمتهم ،
هؤلاء الذين كلَّفْتَهم غالياً بالمال والدم
فجعلتهم اعداءك ؟

انطونيو : اورسينو ، سيدي النبيل ، ٧٠
اسمح لي ان انفض عني التسميات التي اعطيتنيها .
ماكان انطونيو قرصاناً يوماً ، ولا لصاً ،
ولو انني اعترف انني ، لاسباب ومبررات كافية ،
عدوّ اورسينو . ما جرّني الّا السحر هنا .
ذاك الفتى العاقّ الذي هناك بجانبك ٧٥
انقذتُهُ من فم البحر الشرس ، من فمه الهائج المزبد ،
وكان حطاماً ميؤوساً منه .
حياتُه وهبتها انا له ، واليها اضفت
حبي دونما حدّ ودونما تحفظ ،
مكرّساً كلَّه له . ومن أجله ٨٠
عرّضت نفسي ، لحبي له دون غير ،
لخطر هذه المدينة المعادية .
وجرّدت سيفي لادافع عنه عندما حوصر ،
فلما ادّى ذلك الى القاء القبض عليّ ،
حدا به غدره وخداعه ـ
اذ عزم على الايشاركني الخطر ـ ٨٥
الى مجابهتي بأنني لست من معارفه ،
وغدا بطرفة عين كمن لم يرني لعشرين سنة ،

ورفض ان يعيد اليّ كيس نقودي
الذي كنت خصصته لاستعماله
قبل ذلك بأقل من نصف ساعة .

فيولا : وكيف يمكن ان يكون ذلك ؟ ٩٠

الدوق : متى اتى الى هذه المدينة ؟

انطونيو : اليوم ، يامولاي . وقبل هذا لاشهر ثلاثة
لم تمر فترة ، ولو كان فيها فراغ دقيقة واحدة ،
ليلاً ونهاراً ، الا وقضيناها معاً متلازمَيْن .

تدخل اوليفيا ومرافقوها

الدوق : هاهي ذي الكونتسة قادمة ، ان السماء الان تمشي على الارض
اما بشأنك يارجل ـ فكلماتك يارجل محض جنون . ٩٦
فهذا الفتى في خدمتي منذ اشهر ثلاثة.
ولكن المزيد حول هذا الامر بعد قليل . خذوه جانباً .

اوليفيا : ماذا يوّد سيدي ، سوى ذاك الذي لن يناله[٦] ،
مما يبدو ان اوليفيا قد تخدمه فيه ؟ ١٠٠
(لفيولا) سيزاريو ، ماوفيت بوعدك معي .

فيولا : سيدتي !

الدوق : اوليفيا الكريمة ـ

اوليفيا : ماذا تقول ياسيزاريو ؟ ـ سيدي الفاضل ـ

فيولا : مولاي يريد الكلام . واجبي يُسكتني . ١٠٥

اوليفيا : ان يكن على النغمة القديمة ، مولاي ،

---

٦ ـ تقصد حبها الذي يطلبه الدوق .

فانه ممجوج ثقيل على اذني
كالزعيق بعد الموسيقى .

الدوق : أدائماً قاسيةً هكذا ؟

اوليفيا : دائماً وفيّة هكذا .

الدوق : ماذا ، أللعناد وفيّة ، ايتها السيدة الجارحة ، ١١٠
التي لهياكلها العاقّة المشؤومة
ابتهلتْ روحي بأتقى التَّقْدِمات التي
قَدَّمَتْها العبادةُ ابداً ! ما الذي افعل ؟

اوليفيا : ايّ فعلٍ يروق لمولاي ، ويليق به .

الدوق : لماذا لا اراني ، لو هان الامر على قلبي ، ١١٥
اقتل من احب ، كما فعل اللص المصري[٧]
وهو على وشك الموت ؟ ـ غَيْرةٌ وحشية
لها في بعض الظروف مذاق النبل ، ولكن اسمعيني :
بما انك تقذفين بوفائي الى زراية الاهمال ،
ولدّي بعض العلم بالشخص ١٢٠
الذي يخلعني من مكاني الصحيح في حظوتك ،
استمرّي بالحياة وانت الطاغية المرمرية الصدر
ابداً .
ولكن عزيزك هذا ، الذي اعرف انك مغرمة به ،
والذي ، قسماً بالله ، اعزّه انا جداً ،
سأقتلعه من عينك القاسية ١٢٥
حيث يجلس متوّجاً نكاية بسيّده .
تعال معي ، يافتى . افكاري في الاذى قد نضجت ،
ولسوف اضحّي بالحَمَل الذي أُحبّ

---

٧ ـ الاشارة الى قصة كتبها هيليودورس عن قاطع طريق في ممفيس بمصر ، سبى امراة وعشقها . ولما حاصره قطّاع طريق اخرون لاختطافها منه ، قتلها لكي لاتقع في ايديهم .

نكايةً بقلبِ غرابٍ في صدر حمامة .

(يهم بالخروج)

فيولا : (وهي تتبعه) وانا كلّي فرح ، ورغبة وتهيؤ ،

١٣٠ للموت الف ميتة ، لاحقق لك راحة البال .

اوليفيا : اين ذاهب انت ياسيزاريو ؟

فيولا : في اثر هذا الذي احبه .

اكثر من عينَي هاتين ، اكثر من حياتي نفسها ،

اكثر ، اكثر بكثير ، من اية زوجة سأحبها .

١٣٥ فان كنت اتظاهر ، ياشهوداً في السماء[8] ،

عاقبوا حياتي للاساءة الى حبي !

اوليفيا : آهٍ منك يابغيض ! كيف خُدعت !

فيولا : من خدعك ؟ من أساء اليك ؟

اوليفيا : هل نسيت نفسك ؟ هل طال الزمن بك ؟

احضر الكاهن المحترم .

(يخرج احد الخدم)

١٤٠

الدوق : (لفيولا) ، تعال ، هيا !

اوليفيا : الى اين يامولاي ؟ سيزاريو ، زوجي ، ابق هنا .

الدوق : زوجك ؟

اوليفيا : نعم ، زوجي . أله ان ينكر ذلك ؟

الدوق : أزوجها ، ياسيد ؟

فيولا : لا يامولاي ، لست انا .

اوليفيا : واأسفاه ، انها حقارة خوفك

١٤٥ تجعلك تكتم انفاس حقيقتك .

لاتخف ، ياسيزاريو . تمسّك بما حظيت به ،

---

٨ ـ لانهم يرون دخيلتها و يعرفون افكارها

كن ماتعرف انه انت ، وعندها تجد انك
عظيم كذلك الذي تتخوّف منه .

يدخل الكاهن

أ ، مرحباً بك ، أبانا !
الا استحلفتُك يا ابانا بقدسيتك ،
ان تروي هنا ـ ولو اننا تقصدنا مؤخراً ١٥٠
ان نُبقي في الخفاء ماتكشفه الان الظروف
قبل نضجه ـ ماتعرفه
مما جرى حديثاً بيني وبين هذا الفتى .

الكاهن : عَقْدٌ لرباطِ حب ابدي
يؤيده الجمعُ المتبادل بين يديكما ، ١٥٥
ويؤكده لقاء مقدّسٌ بين الشفاه ،
ويدعمه تبادل الخاتمين بينكما .
ومراسيم هذا التعاقد كلُّها
ختمتها بحكم وظيفتي ، وبشهادتي .
ومنذ ذلك ، تقول لي ساعتي [illegible] ـي رحلت ١٦٠
باتجاه قبري ساعتين ، لا [illegible] .

الدوق : آه منك ايها الشبل المرائي ! ما الذي ستكونه
عندما ينثر الزمن بياضاً على الشعر من جسدك ؟
ام ان خداعك سينمو سريعاً
فتسقط في البئر التي تحفرها لغيرك ؟ ١٦٥
وداعاً ، وخذها ! ولكن وجّه قدميك الى
حيث بعد اليوم لن نلتقي انا وانت ابداً .

فيولا : مولاي ، اني اؤكد ـ

اوليفيا : آ ، لا تُقسم !
ابقِ فيك قليلاً من الايمان ، رغم مافيك من خوف كثير .

يدخل السير اندرو

اندرو : من اجل حب الله ، جيئوا بجرّاح ! ارسلوه فوراً
الى السير توبي . 171

اوليفيا : ما الامر ؟

اندرو : كسر رأسي بالعرض ، وادمى رأس السير توبي كذلك ،
اسعفونا ، حبا بالله ! لو خُيرِّت بين داري واربعين ديناراً لقلت
خذوني الى داري .

اوليفيا : ومن فعل هذا ، سير آندرو ؟

اندرو : مبعوث الكونت ، المدعو سيزاريو . حسبناه جباناً ، ولكنه
الشيطان مجسَّداً .

الدوق : مبعوثي سيزاريو ؟ 180

اندرو : عجيب والله ، إنه هنا ! لقد هشمتَ رأسي للاشيء ، وما
فعلتهُ ، حرّضني عليه السير توبي .

فيولا : لماذا تخاطبني ؟ ما آذيتك ابداً .
جرّدت سيفك عليَّ بلا سبب ،
ولكنني اجبتك لطفاً وما آذيتك . 185

يدخل السير توبي والمهرّج

اندرو : اذا كان الرأس المدمَّى اذى ، فانت آذيتني. احسب انك لا
تأبه للرأس المدمّى . وهاهو ذا السير توبي قادماً يعرج ـ
وستسمع المزيد . ولكنه لولم يكن مخموراً ، لدغدغك على غير
مادغدغك .

الدوق : كيف انت ياسيد ؟ كيف حالك ؟

توبي : كلها واحدة ! جرحني ، وهذه هي نهاية الحكاية .

ياسكَير ، هل رأيت دِك الجراح ، ياخميّر ؟ ١٩٥

المهرّج : آ ، انه سكران ، سيرتوبي ، منذ ساعة . وقد نُصبت عيناه على الثامنة صباحاً .

توبي : اذن فهو وغد . وانا اكره الوغد اذا سكر .

اوليفيا : أبعدوه ! من الذي حطّمهما هكذا ؟

اندرو : سأسعفك انا ، سيرتوبي ، لاننا سنُضمّد معاً .

توبي : اتسعفني ، يارأس الحمار ، يارأس البهلول ، ياانذل - ياانذلاً هزيل الوجه ، ياعبيط ؟

اوليفيا : خذوه الى فراشه ، واعتنوا بجر حه ٢٠٦

(يخرج المهرّج ، وفابيان ، والسير توبي ، والسير اندرو)

يدخل سباستيان

سباستيان: يؤسفني ياسيدتي انني جرحت قريبك .
ولكن لو كان اخي بالدم
لما فعلت اقل من ذلك عقلاً وطلباً للسلامة .
انك تلقين عليّ نظرة غريبة ، ومنها ٢١٠
ادرك انك مستاءة مما جرى .
إغفري لي ، ياحلوتي ، بحق العهد
الذي قطعناه على انفسنا قبل قليل .

الدوق : وجه واحد ، صوت واحد ، زيّ واحد ، وشخصان !
مرآة طبيعية مخادعة ، موجودة وغير موجودة ! ٢١٥

سباستيان: انطونيو ، ياعزيزي انطونيو !
لشدّ ماعذبتْني الساعاتُ وحطمتني
منذ ان ضَيَّعْتُك عني !

انطونيو : أأنت سباستيان ؟

سباستيان: أتشك في ذلك ، انطونيو ؟

انطونيو : كيف شطرت نفسك ؟ ٢٢٠

لو قُسمتْ تفاحة الى نصفين لما تواءما

اكثر من هذين المخلوقتين . أيكما سباستيان ؟

اوليفيا : يا للعجب !

سباستيان: أهذا انا واقفاً هناك ؟ ماكان لي اخٌ قط .

ولا في طبيعتي من أُلوهية تجعلني ٢٢٥

هنا وفي كل مكان . كانت لي أخت ،

التهمتها الامواج واللجج العمياء .

رجاءً ، ماقرابتكَ بي ؟

من اي بلد انت ؟ ما اسمك ؟ من والدك ؟

فيولا : من ميسالين . ووالدي كان سباستيان ـ ٢٣٠

وسباستيان ايضاً كان أخي .

في مثل هذه الثياب راح الى قبره المائي .

فان يكن بمقدور الارواح ان تتقمص الشكل والملابس ،

فقد جئت لتفزعنا .

سباستيان: انني روح عن حق ،

ولكن الروح فيّ مكسوة بالجسد الترابي ٢٣٥

الذي كان من نصيبي من رحم امي .

لو كنت امرأة ، لان البقية منسجمة ،

لسمحتُ لدمعي بالسقوط على خدك ،

وقلت : «مرحباً ، مرحباً ، بفيولا الغريقة !»

فيولا : كان لأبي شامةٌ على جبينه ـ ٢٤٠

سباستيان: وأبي كذلك .

فيولا : ومات يوم قضت فيولا بعد ولادتها

ثلاثة عشر عاماً .

سباستيان: آه ، ان ذاك السجل حيّ في الروح مني !

لقد انهى ابي حقا فصله الفاني[٨] ٢٤٥
في اليوم الذي اكمل لاختي ثلاثة عشر عاماً .

فيولا : اذا لم يكن من عائق دون سعادتنا كلينا
سوى ملابس الرجال هذه التي اغتصبتها
لاتعانقني حتى ترى الظروف كلها
من مكان وزمان ونصيب تتفق وتتماسك ٢٥٠
على انني فيولا . وتأييداً لذلك
سآخذك الى ربان في هذه المدينة
حيث ابقيت ثيابي النسائية ، وبمساعدته الكريمة
حُفظتُ لكي اخدم هذا الكونت النبيل .
وكل ماجرى لي من احداث منذ ذلك الحين ٢٥٥
كان بين هذه السيدة وهذا الامير .

سباستيان: (لاوليفيا) وكانت المصادفة ، سيدتي ، انك كنت مخطئة .
غير ان الطبيعة مالت باتجاه انحيازها .
اردتِ ان تعقدي زواجك على فتاة ،
وما كنتِ في ذلك مخدوعة ، قسماً بحياتي :
فانك مخطوبة لفتاة ورجل . ٢٦٠

الدوق : لاتعجبي ، دمه حقاً نبيل .
واذا كان الامر هكذا ، وتبدو المرآة الان صادقة ،[٩]
فان لي نصيباً في الحطام السعيد الذي حل بالسفينة .
(لفيولا) يافتى ، لقد قلتَ لي الف مرة ٢٦٥
إنك لن تحب امرأةً ابداً كما احببتني .

فيولا : وتلك الاقوال كلها سأقسم عليها من جديد ،
وتلك الأَيْمان كلها سألتزمها صادقةً بروحها

---

٨ ـ كان حياته فصل في مسرحية . وشكسبير في عدة مواضع في كتاباته يشبّه الدنيا بمسرح ، والرجال والنساء بممثلين لهم مواعيد دخولهم وخروجهم على هذا المسرح .

٩ ـ اشارة الى المراة التي ذكرها آنفاً ، ووصفها بانها مخادعة .

كالشمس ، تلك القارّة الكروية اللاهبة
التي تفصل النهار عن الليل .

الدوق : أعطيني يدكِ
ودعيني اراك في ثيابك النسائية . ٢٧٠

فيولا : الربان الذي اتى بي اولاً الى الساحل
عنده تركت ملابسي الانثوية . ونتيجة محاكمة قضائية ،
وُضع الان في السجن ، بدعوى من ملفوليو ـ
وهو سيد من اتباع سيدتي اوليفيا . ٢٧٥

اوليفيا : لسوف يُطلَقُ سراحه .. أحضروا ملفوليو .
ولكن وا أسفاه ! الان تذكرت !
يقولون إن السيد المسكين أضاع الكثير من رشاده .

يدخل المهرج ومعه رسالة ، وفابيان

اصابتني لوعة تطيّر الرشاد ،
فنفت عن ذاكرتي لوعته . ٢٨٠
كيف حاله ، يارجل ؟

المهرج : يقيناً ، سيدتي ، انه يُبقي الشيطان على بعد العصا منه بأحسن ما يتمكن رجل في حاله ان يفعل . وهو هنا قد كتب رسالة اليك . كان يجب ان أعطيك إياها صباح هذا اليوم . (يقدِّم لها الرسالة) . وبما ان رسائل المجنون ليست اناجيل ، فلا يهم كثيراً متى تُسلّم . ٢٨٦

اوليفيا : افتحها واقرأها .

المهرج : اذن توقّعي ان تتثقفي ، حين يتلو البهلول كلمات المجنون . (يقرأ بصوت عال) «قسماً بالله ، سيدتي» ـ

اوليفيا : ماهذا ؟ أمجنون أنت ؟[١٠]

المهرج : لا ، سيدتي ، انما انا اقرأ الجنون . واذا اردتِ سيادتك ان تُقرأ الرسالة كما ينبغي ، فعليك ان تسمحي بالعقيرة . ٢٩٥

اوليفيا : ارجوك ، إقرأ بوحي عقلك .

المهرج : وهذا ما افعله ، سيدتي . ولكن القراءة بوحي عقله هو ، هي أن اقرأ هكذا . اذن تأملي وعي ، اميرتي ، واعطي اذناً صاغية .

اوليفيا : (لفابيان) اقرأها انت ، يارجل .

فابيان :(يقرأ) «قسماً بالله ، سيدتي ، انك تظلمينني ، وسيعرف العالم ذلك ، ولئن وضعتِني في الظلام ، وسلمت قريبك الحكم عليَّ ، فانني مازلت امتلك مواهبي مثل سيادتك . وفي حوزتي رسالتك أنتِ التي دفعتْني الى الزي الذي ارتديته ، وبها ولا ريب سأثبت انني انا المحق ، او انك ارتكبت عيباً كبيراً . ليكن ظنُّك بي ماتشائين . واترك واجبي مهملاً بعض الشيء ، واتحدث انطلاقاً من أذاي[١١] .

ملفوليو الذي عومل كمجنون» ٣١٠

اوليفيا : هل هو الذي كتب الرسالة ؟

المهرج : نعم ، سيدتي .

الدوق : لانكهة فيها لضياع الرشاد .

اوليفيا : فابيان ، اذهب واطلق سراحه ، وجيء به هنا .

(يخرج فابيان)

مولاي ، ان سمحت ، حين نفرغ من التأمل في هذه الامور ،

---

١٠ ـ تعترض اوليفيا على علوّ صوته .

١١ ـ يعتذر ملفوليو عن عدم اتبّاعه العادة المرعية في اختتام الرسالة من شخص الى اخر اعلى مرتبة منه بعبارة تنص على «واجبه» او «طاعته» إزاءه .

ولكي تنظر اليّ نظرتك الى اخت وزوجة ،[12]
فاننا سنجعل يوماً واحداً يتوّج هذه النسابة ،
ان سمحت ، هنا بداري ، وعلى نفقتي الخاصة .

الدوق : سيدتي ، اني مستعد للموافقة على اقتراحك .
(لفيولا) سيدكِ يُعفيكِ ، ولقاء خدمتك له ٣٢١
ضد مزاج جنسك ،
وبمنزلة ادنى بكثير مما تقتضيه نعومتك ونشأتك ،
ولأنك طالما دعوتني بسيدك ،
هاكِ يدي : من هذه اللحظة فصاعداً ،
ستكونين سيدة سيدك .

اوليفيا : (وهي تعانق فيولا) إنك الان اختي !

يدخل فابيان ومعه ملفوليو

الدوق : أهذا هو المجنون ؟

اوليفيا : نعم ، مولاي . انه هو .
كيف انت الان ، ملفوليو ؟

ملفوليو : سيدتي ، لقد ظلمتِني ،
ظلماً شائناً .

اوليفيا : انا ؟ ابداً .

ملفوليو : نعم انت ، سيدتي . ارجوان تقرأي هذه الرسالة ،
ولا تنكري الان ان هذا خطك . ٣٣٠
غيّري ان استطعت خطك او اسلوبك ،

---

١٢ - اي حين تتزوج اوليفيا سباستيان ، فتكون بذلك «اختاً» لفيولا ، وبالتالي للدوق حين يتزوج فيولا . بالانكليزية يسمى اخوة واخوات الازواج والزوجات «إخوة بالقانون» لهؤلاء الازواج والزوجات .

او قولي ان هذا ليس ختمك ، ولا ابتكارك .
لن تستطيعي . اذن ، اعترفي
واخبريني ، صدقاً وشرفاً ،
لماذا اعطيتني دلالات صريحة كهذه على اهتمامك ، ٣٣٥
وامرتني بالمجيء اليك متبسّماً ، برباط متقاطع ،
لابساً جوارب صفراء ، وبالتجهّم
للسير توبي والأناس الاقل شأناً منه ؟
وعندما فعلتُ ذلك طائعاً مؤملاً ،
لماذا جعلتِهم يسجنونني ، ٣٤٠
ويبقونني في منزل مظلم ، يزورني القسيس فيه ،
فجعلتني أرذل مغفّل ومخدوع
عُزفت عليه ابتكارات الحيل ؟ اخبريني ، لماذا ؟

اوليفيا : يؤسفني ياملفوليو أن هذا ليس خطّي ،
ولو انني اعترف انه يشبهه كثيراً . ٣٤٥
ولكنه دونما ريب خط ماريا .
واذكر الان انها هي التي
اخبرتني قبل غيرها بأنك جُننت . جئتني متبسّماً ،
وعلى النحو المدونة توجيهاته
اليك هنا في هذه الرسالة . ارجوك ، اقتنع . ٣٥٠
هذه الخديعة عُبِّرت عليك بلؤم وقسوة .
ولكن عندما نعلم اصلها واصحابها ،
سأجعلك الخصم والحَكَم
في قضيتك انت .

فابيان :سيدتي الكريمة ، اسمعيني اتكلم ،
ولا قام نزاع او شجار في المستقبل ٣٥٥
ليفسد سعادة هذه الساعة
التي اذهلتني ! ولانني اؤمل ذلك ،

فانني بكامل حريتي اعترف اننا انا وتوبي
نصبنا هذا الفخ لملفوليو هذا
بسبب من عناد وخشونات ٣٦٠
حملتنا عليه . ماريا كتبت
الرسالة بكبير الإلحاح من السير توبي ،
فكافأها على ذلك بزواجه منها .[١٣]
اما كيف جرت المتابعة بحقد مرح
فلعله ينتزع الضحك اكثر مما يدعو الى الانتقام ،
إذا تمت الموازنة العادلة ٣٦٦
بين الاصابات التي نزلت بالطرفين .

اوليفيا : واأسفاه يابهلولي المسكين ، كيف تفوقوا عليك !

المهرّج : (لملفوليو) «البعض يولد عظيماً ، والبعض يحقق العظمة ، والبعض تفرض عليه العظمة .» لقد كنتُ احدهم ، ياسيدي ، في هذه التمثيلية ـ كنتُ المدعو السير توباس . ولكن ماهم . «قسماً بربي ، يابهلول ، لست مجنوناً !» ولكن اتذكر ـ «سيدتي ، لماذا تضحكين على وغد مجدب كهذا ؟ اذا لم تبتسمي ، انعقد لسانه» ؟[١٤] وهكذا دوائر الزمن تأتي بانتقاماته . ٣٧٦

ملفوليو : سأنتقم من قطيعكم جميعاً !

(يخرج)

اوليفيا : لقد عومل اسوأ المعاملة .

الدوق : الحقوا به ، والتمسوا الصلح معه .
لم يخبرنا عن الربّان بعد ـ **(يخرج فابيان)** ٣٨٠

---

١٣ ـ ولكن قد نعترض بان السير توبي أُخذ الى فراشه مخموراً ، ومجروحاً ، قبل فترة وجيزة فقط .. ام انه تزوجها قبل انكشاف الامر ؟

١٤ ـ كان هذا فحوى كلام ملفوليو لاوليفيا عن المهرّج ، في الفصل الاول ، المشهد الخامس .

وحين نعلم ذلك ، وتتيسّر الفرصة الذهبية ،
سيُقام قرانٌ قُدُسي
بين ارواحنا العزيزة . وفي اثناء ذلك ، اختي الحلوة ،
لن نغادر هذا المكان . سيزاريو ، تعال ـ
وهكذا ستدُعى مادمت رجلاً .   ٣٨٥
ولكن عندما نراك في ملابس اخرى ،
ستكون سيدة اورسينو ، ومليكة عشقه .

(يخرجون جميعاً ، الا المهرج)

المهرّج : (يغني)[١٥]

أيام كنت ولداً صغيراً ناعماً
وآه ياريح ، وآه يامطر
ماكانت البلاهة إلا ألهية
والمطر يهطل كل يوم .

ولكن يوم بلغت مبلغ الرجال
وآه ياريح ، وآه يامطر ،
أغلق الناس ابوابهم بوجه الاوغاد واللصوص
والمطر يهطل كل يوم .

ولكن يوم جئت ، واأسفاه ، للزواج
وآه ياريح ، وآه يامطر
بالترنّح ما استطعت أيَّ فلاح
والمطر يهطل كل يوم .

---

١٥ ـ يختلف الدارسون حول هذه الاغنية ، فيري بعضهم انها لغو موزون لم يكتبه شكسبير ، وانما الحقه ممثلون بنهاية المسرحية الضاحكة استمراراً بتقليد الاختتام باغنية مازحة . ويرى البعض ان هذا «اللغو» لايخلو من حِكم جديرة بصاحبها المهرّج ، وهو المتميز بحبه للمماحكة «الفلسفية» ، ولا يمكن ان يكون الناظم إلا شكسبير نفسه . ولابد للمترجم ان يضيف هنا أنه كلام يكاد يعصى على الترجمة .

ولكن يوم جئت لفراشي
وآه ياريح ، وآه يامطر
مع السُكاوى كان رأسي ثملاً
والمطر يهطل كل يوم .

منذ أمدٍ بعيد بدأت الدنيا
وآه ياريح ، وآه يامطر
ولكن ذلك ماهمّ ، ومسرحيتنا انتهت
وسنسعى لإمتاعكم كل يوم .

(يخرج)

انتهت

ملحق
المصدر المباشر لحبكة الحب
من كتاب
وداع ريتش للحرفة العسكرية

بقلم

برناب ريتش

(١٥٨١)

وداع ريتش للحرفة العسكرية : وهو يحوي خطابات ممتعة جداً لـزمن يسود فيه السلم . جُمِعَت معاً فقط لمسرّة السيدات الفضليات الكريمات ، سيدّات انكلترا وارلنده ، اللواتي لم تجمع معاً إلاّ لمتعتهن ، وإليهن يوجهها ويهديها برناب ريتش ، من السادة .

طبعها في لندن روبرت والي . ١٥٨١ .

عن ابولونيوس وسيلا

خلاصة الحكاية الثانية

الدوق ابولونيوس ، بعد ان امضى في الخدمة سنةً في الحروب ضد الاتراك ، وفي اثناء عودته الى الوطن برفقة جماعته بحراً ، دفعته الاعاصير الى جزيرة قبرص ، حيث رحّب به بونطس حاكم الجزيرة ، واذا سيلا ابنة بونطس ، تقع في غرام أبولونيوس حتى أنها ، عندما غادر الجزيرة الى القسطنطينية ، لحقت به بصحبة رجل واحد ، وعندما وصلت الى القسطنطينية ، خدمت ابولونيوس ، وهي في زي رجل ، وبعد وقوع احداث بديعة عديدة ، تبينها ابولونيوس ، ومكافأة لها على حبها ، تزوجها .

ليس ثمة طفل يولد في هذا العالم التعيس ، إلا ويشرب ، قبل ان يرضع حليب أمه ، من كأس الضلال ، الامر الذي يجعلنا حين نبلغ السنوات الانضج لا ندخل فحسب في افعال الأذى ، بل نبتعد مراراً عن جادة الصواب والعقل ، ومن كل الامور الاخرى التي تظهر فيها اننا مخمورون بهذه الكأس المسمومة ، نتميز في افعالنا في الحب ، لان المحب يغترب عن الصواب ، ويهيم بعيداً عن حدود العقل ، بحيث يعجز عن تمييز الابيض عن الاسود ، الجيد عن الرديء ، الفضيلة عن الرذيلة : فهو لا ينقاد إلا لشهوة عواطفه ، فيؤسسها على حماقة خيالاته ، ويستقر بحبه على شخص يستحق ، إما لصفاته أو لعدم جدارته ، أن يكون محط الكراهية لا محط الحب .

واذا سأل أحدهم ، ما هي القاعدة الفعلية للحب المعقول ، الذي يعقد عقدة الصداقة الوفية الحقة ، فاني أحسب ان العقلاء سيجيبون : الجدارة ، اي حيث يكافئنا المحبوب بحب يماثل حبنا ، وإلا ، لو ان مجرد مظهر الجمال ، أو حسن

القوام ، كاف لاثباتنا في حبنا ، لكان اولئك الذين يترددون على المعارض والاسواق عرضةً للوقوع في الغرام مع عشرين شخصاً كل يوم : ولذا وجب ان تكون الجدارة هي قاعدة الحب المعقول ، لاننا ان كنا نحب الذين يكرهوننا ، ونبتسم للذين يعبسون لنا ، ونطلب ودّ الذين يزدروننا ، ونُسرّ لارضاء الذين لا يهمهم كيف يسيئون الينا : من ينكر ان هذا ليس الا حباً خاطئاً ، غير مبني على الفطنة ولا على العقل . ولذلك ، ايتها السيدات الفضليات الكريمات ، إذا راق لكنّ ان تتابعن بجميل الصبر هذه الحكاية التالية ، وجدتن ان السيدة ضلال تلعب دورها ، مع عدد من العشاق ، رجل وامرأتين ، بحيث يُدهش ادراككنّ حين تلحظن نتائج حيلهم الغرامية وعواقب افعالهم . الاول يغفل عن حب سيدة نبيلة ، شابة ، وجميلة ، ومليحة ، (مثّلت دور رجل خادم ، فقط لكيما ترضيه ، وقبلت بتحمل ضروب الالم فقط لكيما تراه) . أما هو فوجّه حبه نحو سيدة احتقرته (وهو الدوق النبيل) وسلمت نفسها لرجل خادم (كما حسبت هي) ، ولكن النتيجة كانت غير ذلك ، كما ستصف هذه الحكاية في متنها . وبما انني كنت اقرب الى الإملال في خطابي الاول ، فأسأت الى آذانكنّ الصبور ، بإسماعها عن ظروف معينة لما هو اطول مما ينبغي ، فانني منذ هذه اللحظة فصاعداً ، سأجعل ما انوي كتابته يتحرك بأسرع ما تسمح به المادة التي اتراءى بتحريرها ، وهكذا إليكن الحكاية التالية .

إبان العصر الذي كانت فيه مدينة القسطنطينية الشهيرة في ايدي المسيحيين ، كان هناك ، بين العديد من النبلاء الآخرين المقيمين في تلك المدينة الزاهرة ، رجل يدعى ابولونيوس . وكان دوقاً محترماً ، ولكونه في مقتبل العمر ، ولم يتسلم تركته الكبيرة الا قريباً ، فانه حشد جماعة قوية من الرجال ، على نفقته الخاصة ، وخدم برفقتهم ضد الاتراك لمدة سنة واحدة كاملة ، وفي هذه المدة رغم قصرها ، تعرّف الدوق الشاب ، وأبدى من القوة والشجاعة بيديه ، كما بحكمته وكرمه تجاه جنوده ، ما جعل الدنيا تمتلىء بشهرة هذا الدوق النبيل . وعندما انتهى من سنة واحدة من الخدمة ، أمر بوّاقه بصَدْح نغمة الانسحاب ، وجمع شمل فرقته ، وركبوا المراكب ، واقلعوا باتجاه القسطنطينية : ولكنهم اذ كانوا في عرض البحر ، هبّت عاصفة شديدة على حين غرة ، فتشتتت مراكبه ذات اليمين وذات الشمال ، أما هو فبلغ جزيرة قبرص ، وهناك استقبله بحفاوة بونطس ، الدوق وحاكم الجزيرة ، وأقام عنده ، بينما راحوا يصلحون مراكبه من جديد .

بونطس هذا ، سيّد وحاكم هذه الجزيرة المشهورة ، كان دوقاً عريقاً ، وله ولدان ، ابن وابنة ، وكان الابن يدعى سيلفيو ، وستأتينا الفرصة فيما بعد للحديث عنه ، غير انه في هذه اللحظة كان في بعض اقطار افريقيا ، يخدم في الحروب .

اما ابنته فكان اسمها سيلا ، وكان جمالها لا نظير له ، فكانت سلطانة السيدات الاخريات كلهن ، لجمالها كما لنبل نسبها . سيلا هذه ، حين سمعت بمزايا ابولونيوس ، الدوق الشاب ، الذي كان ، اضافة الى جماله وحسن شمائله ، يتصف بجاذبية طبيعية ، وهو الان مع فرقته في بلاط أبيها ، اجتذبها حب ابولونيوس على نحو غريب بحيث لن يرضيها إلا حضوره ورؤيته الحلوة ، ورغم انها لم تر بصيصاً من الامل لتحقيق ما تشتهيه ، لعلمها ان ابولونيوس ليس إلا ضيفاً ، ينتظر الريح القادمة ليستغلها للرحيل الى بلد غريب ، وبذلك تُحرم من كل امكانية لرؤيته ثانية ، ولذلك صارعت نفسها لتتخلى عن تعلّقها ، ولكن عبثاً ، بل كانت كالطير الذي وقع في الشرك ، كلما كافح ، اشتد الشرك إطباقاً عليه . وهكذا فان سيلا اضطرت رغماً عن ارادتها للخضوع للحب ، فكانت من حين لحين ترفع الكلفة معه بقدر ما يسمح لها شرفها ، وتقدّم له من طُعْم الغرام ما يتيحه لها احتشام العذراء ، وأدركت ان ذلك لم يأت بطائل . وهي تحسّ بالعذاب الذي تسببه لها شدة هيامها ، الذي كان واضحاً على محياها الذي تظهر به دائماً إزاء ابولونيوس ، بحيث كانت حتى عيناها تلتمسان منه الرحمة والشفقة . ولكن ابولونيوس ، وهو الخارج حديثاً من الميدان ، ومطاردة اعدائه ، ولم يشف غليله بعدُ منهم ، ولا طهّر معدته من كرههم ، لم يلتفت الى تلك الإثارات الغزلية التي ، بسبب صباه ، لم يكن يعرفها . وكان ذهنه أميل الى سماع ملاحّيه ، وهم يأتون بأخبار ريح مؤاتية ، لخدمة تحرّكه الى القسطنطينية ، وهذا ما جرى في النهاية بنجاح : فقدّم للدوق بونطس جزيل شكره على ضيافته العظيمة ، وودّعه كما ودّع ابنته سيلا ، وغادرهما مع فرقته ، وأوصلتهم ريح سعيدة الى مينائه المحبوب . ايتها السيدات الفضليات ، كما وعدتكن ، طلباً للايجاز سأحذف رواية الخطاب الحزين الطويل الذي سجّلته سيلا ، حول هذا الرحيل المفاجىء لابولونيوس ، لانني أعلم ان قلوبكن رقيقة كقلب سيلا بالذات ، ولقلوبكن ان تقدّر عنف الحمّى التي حلت بها .

غير ان سيلا ، كلما وجدت نفسها محرومة من كل أمل ، في رؤية حبيبها ابولونيوس ، اشتدت لوعاتها ضراوةً ، وزادت سرعتها في تنفيذ ما كانت قد عزمت عليه

في فؤادها ، وهو هذا : بين خدمها الكثيرين كان واحد يدعى پيدرو ، وكان لمدة طويلة يخدمها في غرفتها الخاصة ، فتأكدت من أمانته وجدارته بالثقة : إلى پيدرو ذلك ، اذن ، أسرّت أولاً حرارة حبها لابولونيوس ، واستحلفته بإلاهة الحب نفسها ، وبالواجب الذي على الخادم ان يتحلى به ليهيىء لسيدته السلامة والمودة ، وطلبت اليه والدموع تجري على خديها ، أن يوافق على مساعدتها ودعمها ، في ما عزمت عليه ـ ألا وهو تصميمها المطلق على الذهاب الى القسطنطينية ، حيث تستعيد رؤية محبوبها ابولونيوس ، وهو بموجب الثقة التي كانت قد وضعتها فيه ، لم يرفض إبداء الموافقة ، على الخروج بها سرّاً من بلاط أبيها ، وفق ما تمليه عليه من أمر ، وكذلك على مصاحبتها في سفرتها ، وخدمتها في شؤونها ، حتى ترى نهاية ما عزمت عليه .

لما رأى پيدرو الحرارة التي عبّرت بها سيدته وأمرته عن طلبها إليه ، ورغم انه رأى ما قد يقع من مخاطر وريَب ، وافق على ان يكون تحت تصرّفها ، ووعد بمدّها بأحسن نصحه ، وباستعداده لطاعة أي امر تشاء ان تصدره له . وهكذا ، لما اتفقا على الخطة ، وتهيأ كل شيء للرحيل ، صادف وجود مركب من مراكب القسطنطينية مهيأ للاقلاع ، علم به پيدرو فجاء الى الربّان راغباً في حجز مكان له ، ولأنسة مسكينة هي أخته ، لان عليهما الذهاب الى القسطنطينية في مهمة مستعجلة . ووافق الربان على الطلب ، راغباً اياه في الاستعجال في الصعود الى المركب ، لان الريح تسعفه في الاقلاع على الفور .

جاء پيدرو الان الى سيدته ، واعلمها كيف عالج الموضوع مع الربان ، واعجبت هي بالحيلة ، وتنكرت بملابس بسيطة جداً ، وتسللت خارجة من بلاط ابيها ، وذهبت مع پيدرو ، الذي جعلت تدعوه الان أخاها ، الى ظهر السفينة ، حيث كل الاشياء مُعَدَّة ، والرياح مؤاتية ، فانطلقت بمجاذيفها ، ثم نشرت قلوعها ، وحين غدوا في عرض البحر ، نظر ربان السفينة الى سيلا ، وادرك جمالها المتفرّد ، فكان الرنوّ الى وجهها ألذ له من قياس علوّ الشمس او النجم ، ولما حسب بسبب فقر ملابسها انها فتاة بسيطة ، دعاها الى قمرته ، وشرع يفاتحها على طريقة اهل البحر ، طالباً اليها ان تستعمل قمرته الخاصة لتستفيد منها في حاجاتها : وطوال المدة التي ستقضيها على متن الامواج ، لن يعوزها الفراش ، ثم قال هامساً في اذنها ، بما انها ينقصها رفيق الفراش ، سيملأ هو مكانه . اما سيلا ، التي لم تكن تعرف كلاماً كهذا ، فاحمرّت خجلاً ، ولكنها لم تجب بشيء ، واحسّ الرّبان باضطراب في نفسه ، لم يُعانِ مثله قط وهو في البحر : وكأنه

قد أُخذ أسيراً بدون قذيفة مدفع . ولذا ، ليبلسم القروح ، وظناً منه ان ذلك هو السبيل الاسرع الى النجاح ، راح يحدّث سيلا عن الزواج ، وقال لها ما اسعد رحلتها وقد احبّت فيها رجلاً مثله ، يستطيع ان يقوم بأودها كسيدة نبيلة ، وانه إرضاءً لها سيجعل من اخيها رفيقاً له ، ويساعده على نحو ما ، ليحسبا كلاهما انهما مثّلتا السعادة اذ تلقى هي زوجاً مثله ، ويلقى هو أخاً مثله . غير ان سيلا لم تُسرَّ لهذه المقترحات ، وطلبت اليه ان يمسك عن الكلام ، لانها تعد نفسها غير أهل لرجل مثله ، وهي لا تفكر في الزواج بعد ، ورجته ان يوجه عاطفته نحو امرأة اكثر جدارةً منها ، وتقدّر كرمه اكثر مما هي تقدّر . فلما رأى الربان انها ترفضه ، اشتعل غضباً ، وقال ما يلي :

أرى انك قليلة الحساب لكرمي ، الذي قدّمته لشخص لا يستحقه ، ومن الان فصاعداً ساستعمل صلاحية سلطتي ، وعليك ان تعلمي انني ربان هذه السفينة ، ولي السلطة للامر والتصرف بالأشياء كما اشتهي ، ونظراً لانك رفضت بازدراء ان اكون زوجك الوفيّ ، سآخذك الان عنوةً ، واعاملك كما اريد ، واحتفظ بك بعهدتي ما دام يروق لي ذلك ، ولن يكون هناك رجل يستطيع ان يدافع عنك ، او يمنعني عما عزمت عليه .

اصيبت سيلا بفزع شديد من هذه الكلمات ، وقالت لنفسها ان ساعة الندم قد فاتت على محاولتها الطائشة ، وعزمت على ان تقتل نفسها بيدها ولا تسمح باغتصابها على هذا النحو . ولذلك توسّلت الى الربان ان يحاول انقاذ سمعتها ، وقالت انها ستكون طوع إرادته وأمره ، على ان يغادرها الأن وينتظرها حتى الليل ، وعندها في الظلام له ان ينال متعته ، بدون اية شبهة قد تخطر ببال بقية صحبه . فظن الربان ان غرضه قد صار في متناول يده ، ورضي بالاستجابة لطلبها حتى تلك الساعة ، وخرج تاركاً إياها في قمرته .

عندما اختلت سيلا بنفسها ، جردّت سكينها متهيئة لطن نفسها حتى القلب ، وجثت على ركبتيها ، ورجت من الله ان يتسلّم روحها ، كضحية يقبلها تكفيراً عن حماقاتها ، التي ارتكبتها بذلك العناد ، وطلبت المغفرة عن خطاياها ، واستمرت طويلاً على هذه الحال في استرحام الله والتصالح معه ، واذا في وسط ذلك تهبّ فجأة عاصفة مدهشة ، ارعبت الجميع ، فلم يبقَ احد لم يظن ان الامواج سوف تبتلعهم في الحال ، وقد علت اللجج بغتةً مع غضب الرياح ، بحيث فرحوا جميعاً بارتفاع المركب على قمة

المياه ، وإلا لما استطاع المركب الضعيف ان يتحمل الامواج ، واستمرت هذه العاصفة طيلة ذلك النهار والليلة التالية ، واضطروا الى الاقلاع امام الريح لابقاء السفينة في مقدمة الموج ، الى ان دُفعت الى ساحل البر ، وهناك تحطمت كلها الى شظايا . وراح كل فرد يكافح لانقاذ حياته ، والبعض قد علا الاخشاب ، والبراميل ، والامواج تدفعهم يمنة ويسرة ، ولكن معظمهم غرق في اليمّ ، وكان پيدرو واحداً منهم . غير ان سيلا ، اذ بقيت في القمرة ، كما سمعتنّ ، امسكت بصندوق كبير للرّبان ، وهو الذي بعناية من الله وحده ، اوصلها سالمةً الى الشاطىء . وحين استرجعت وعيها ، لم تعرف ماذا جرى لخادمها پيدرو ، وحسبت انه هو والآخرون كلهم قد غرقوا ، لانها لم تر أحداً على الشاطىء سواها ، فبكت بكاءً مراً على حالها ، واشتكت من مصائبها ، وأخيراً بدأت تعزي نفسها بالامل في ان ترى حبيبها ابولونيوس ، ووجدت وسيلة لكسر قفل الصندوق الذي حملها الى البر وفتحته ، فوجدت فيه خزيناً جيداً من النقود ، وضروباً من الملابس كانت مما يرتديه الربان ، والان لكيما تمنع عنها انواعاً من الاذى قد تنزل بامرأة وهي في حالها تلك ، صممت على ترك ملابسها ، وارتداء بعض تلك الثياب ، فلعلها حين يحسب الناس انها رجل ، ان تستطيع عبور البلد في امان اكثر ، وعندما غيّرت ملابسها ، رأت من المناسب ايضاً ان تغير اسمها ، ولما لم تستطع ان تتذكر اسماً آخر ، اطلقت على نفسها اسم «سيلفيو» وهو اسم اخيها الذي ذكرته لكن آنفاً .

وعلى هذه الصورة رحلت الى القسطنطينية ، حيث بحثت عن قصر الدوق ابولونيوس ، وقد اطمأنت الى انها الان ملائمة وقادرة للقيام بدور رجل خادم ، فقدّمت نفسها للدوق ، راجية ادخالها في خدمته ، ولما كان الدوق راغباً جداً في إعانة الغرباء ، ووجد ان «سيلفيو» شاب قوي انيق ، آواه لديه . واعتبرت سيلا نفسها الان اكثر من قانعة ، بعد المصائب التي نزلت بها في سفرتها ، بأن تستطيع على راحتها ان تنظر الى الدوق ابولونيوس ، فكانت اكثر من بقية خدمه اجتهاداً ونشاطاً في العناية به ، ولما لاحظ الدوق ذلك ، ازداد ودّه لهذا «الرجل» المجتهد ، فعيّنه واحداً من المعتنين بحجرته الخاصة . ومَن غير سيلفيو إذن كان الاكثر أناقةً حوله ، يساعده في تهيئة نفسه في الصباح ، وفي تعديل هندامه ، وفي الحفاظ على حجرته ؟ لقد راح سيلفيو يرضي سيده حتى حظي منه ، اكثر من بقية الخدم الذين حوله ، باكبر الاهتمام ، واعظم الثقة .

في هذه الاونة بالذات ، كانت تقيم في المدينـة سيدة نبيلـة ارملة ، تـوفيَّ زوجها مؤخراً ، وكان من انبل الرجال في اقليم إغريقيا ، فترك لسيدته وزوجتـه ممتلكات واسعة واموالاً عظيمة . كان اسم هذه السيدة جـولينا ، وهي ، اضـافة الى وفـرة ثرائها ، وعظمة دخولها ، تتمتع بالسيادة على نساء القسطنطينية جميعاً لجمالها .
هذه السيدة جولينا ، راح ابـولونيـوس يخطب ودّها بحـرارة ، وعلى غـرار كل من يخطب ، كان عليه ، الى جانب الكلمات الجميلـة ، والتنهّدات الأليمـة ، والنظرات المسترحمة ، ان يرسل رسائل الحب ، والعقود ، والاساور ، والدبابيس ، والخواتم ، والسبائك ، والجواهر ، والحجارة الكريمة ، والهدايا ، وغير ذلك وهكذا فان الدوق ، الذي أيام بقائه في جزيرة قبرص لم تكن له اية دراية في فن الحب ، مع انه كان اكثر من نصف مقدَّم له ، اصبح الان تلميذاً في مدرسة الحب ، وقـد سبق ان تعلم درسه الاول ، وهو ان يتحدث مستعطفاً ، وينظر مسترحماً ، ويَعِد بسعة ، ويخدم بنشاط ، ويَسُرّ بعناية . وهو الان يتعلم درسه الثاني ، وهو ان يكافىء بسخاء ، ويعطي بكرم ، ويهدي راضياً ، ويدبّج الرسائل دافاً . وهكذا انشغل ابولونيوس بدرسه الجديد ، حتى لأؤكد لكن انه لم يكن ثمة من يستطيع اتهامه بالتهرّب من دروسه ، وراح يتابع حرفته بأحسن الطوية . ومن يكون الرسول لحمل الهدايا ورسائل الحب الى السيدة جولينا سوى خادمه سيلفيو ؟ فيه وحده وضع الدوق ثقته ليكون المبعوث بينه وبين سيدته .
والآن ايتها السيدات الفضليات ، أتحسبن أن هناك عذاباً اختُرع ليبتلي قلب سيلا اعظم من ان تُجعل هي وسيلة تحقيق شقائها ، وتقوم بدور المحامي في قضية ترفعها ضد نفسها . ولكن سيلا في رغبتها في ان ترضي سيدها ، لم يهمها قط ان تؤذي نفسها ، وتابعت شؤونه بطيبة خاطر ، كأنها تتابعها لصالحها .
والآن ، بعد ان تمعّنت جولينا في عيني هذا الشاب الفتي سيلفيو عـدة مرات ، وادركت انه بلغ الكمال في وسامته الممتازة ، تورطت بتكرار رؤية هذا الإغراء العذب ، حتى باتت شديدة الاعجاب بشخص هذا الرجل ، كما كان الدوق شديد الاعجاب بشخصها . وذات مرة ، إذ بعث الـدوق الفتى سيلفيو ليحمـل رسالـة الى السيدة جولينا ، وراح الفتى يرجو ويلتمس بحرارة نيابـة عن سيده ، قـاطعته جـولينا في حكايته ، وقالت : سيلفيو ، كفاني ما قلتَ نيابةً عن سيدك . من الان فصاعداً ، تكلم

عن نفسك ، او لا تقل شيئاً بالمرة . فخجلت سيلا لسماع هذه الكلمات ، واخذت في ذهنها تتهم عمى الحب ، الذي جعل جولينا تهمل نوايا هذا الدوق النبيل ، وتحوّل حبها نحو شخص حرمته الطبيعة القدرة على مكافأة حبها .

والان ، اذا تركنا الامور معلّقة بعض الوقت كما سمعتنّ ، اتفق ان سيلفيو الحقيقي (أخا سيلا ، وهو الذي ذكرناه انفاً) ، عاد الى بلاط ابيه في جزيرة قبرص . وهناك حين علم أن اخته قد رحلت ، كما سمعتنّ ، خمّن ان الحادث قد نجم عن حب مابين خادمها بيدرو (الذي غاب معها) وبينها . ولكن سيلفيو كان يحب اخته حباً عزيزاً كحبه لحياته ، لاسيما انها كانت شقيقة طبيعية له ، من ابيه وامه ، بحيث كان كلاهما يشبه الاخر ، وجهاً وشكلاً ، فلم يكن ثمة من يستطيع التفريق بينهما بالوجه - الا بالملابس التي تعيّن ان هذا رجل ، وتلك امرأة .

ولذلك قطع سيلفيو عهداً على نفسه لابيه ، بأن يبحث عن اخته سيلا ، وليس ذلك فقط ، بل ان ينتقم من نذالة بيدرو ، لاختطافه اخته وهربه بها . وهكذا غادر ، ورحل في مدن وبلدان عديدة ، دون ان يسمع اي خبر عن الاثنين اللذين يبحث عنهما . وفي النهاية ، وصل الى القسطنطينية ، حيث كان يتمشى ذات امسية للترويح عن نفسه ، واذا به يلتقي السيدة جولينا ، التي كانت مثله قد خرجت لشمّ الهواء . وحالما وقعت عيناها على سيلفيو ، حاسبةً إياه الرجل الذي تعرف ، لشدة الشبه بينهما ، كما سمعتنّ انفاً ، خاطبته قائلة : ايها السيد سيلفيو ، اذا لم تكن مستعجلاً جداً في امر ما ، ارجوك دعني احدثك قليلاً ، بما انني التقيتك لحسن الحظ في هذا المكان .

دُهش سيلفيو حين وجد انه دعي باسمه صواباً ، وهو الغريب الذي لم يقضِ سوى يومين في المدينة ، وبلطف تقدّم منها ، راغباً في سماع ماتريد ان تقوله .

فأمرت جولينا حاشيتها بالوقوف بعيداً بعض الشيء ، وقالت مايلي : ارى ان طيب نيتي ومودة حبي هما السبب في اسرافي في عرضٍ اراه يُرفض بخفة ، مما يجعلني اظن ان الرجال هم على هذه الشاكلة ، يرغبون في الأشياء التي لايستطيعون نوالها ، بدلاً من ان يثمنّوا او يقدّروا ما قُدِّم لهم بكرم وسخاء . ولكن اذا كان السخاء في عرضي قد جعله يبدو اقل قيمة مما اردتُ ، فما ذلك إلا وهم وغرور منك ، لاسيما اذا علمت كم من الاشراف سَعَوا فيما مضى ، ومازالوا الان يسعوْن ، وهم يخدمون ، ويتوددون ، وبكل تواضع يلتمسون ، للحصول على ذلك الذي قدمته لك من نفسي حرّةً طائعة ، وارى انك

تزدري به ، او على الاقل لاتحطيه شيئاً من قدره .

دُهش سيلفيو لهذه الكلمات ، واذهله اكثر من ذلك أنها دعته باسمه الصحيح ، ولم يستطع فهم كلامها ، واثقاً من انها واهمة فيه ، حاسبة انه شخص اخر ، ومع ذلك فكر في انه سيكون ساذجاً جداً إن هو أهمل ماحباه به الحظ وألقاه بين يديه ، اذ لاحظ من حاشيتها انها لابد سيدة عظيمة النبل والمكانة ، كما ابصر كمال جمالها وروعة رشاقتها وقوامها ، ففكر ان من المستحيل ان يزدري بها ، ولذلك اجابها قائلاً :

سيدتي ، ان كنت قبل هذه المرة قد بدا عليّ انني نسيت نفسي ، فأهملت لطفك الذي ابديته لي بهذا السخاء ، ارجو ان تعفي عما مضى ، ولسوف يبقى سيلفيو ، من هذا اليوم فصاعداً ، مستعداً للقيام بأي تعويض له القدرة على القيام به ، او لك كما شئت ان تأمري به .

مافرحت امرأة مثل جولينا بسماع هذه البشرى ، وقالت : اذن ياعزيزي سيلفيو ، لاتنس ان تأتي غداً في الليل للعشاء عندي في منزلي ، حيث سأتوسع معك في الحديث عما اريد منك من تعويض . ووافق سيلفيو فرحاً على ذلك ، وافترقا كلٌ سعيد بما جرى . وكما احست جولينا ان الوقت طويل جداً قبل ان تجني ثمرة رغبتها ، هكذا تمنى سيلفيو لو يحصد قبل ان تنمو السنابل ، اذ وجد الوقت طويلاً هو ايضاً ، قبل ان يعرف كيف ستتماثل الامور . ولكن لعدم معرفته من هي السيدة ، وقبل ان تختفي جولينا عن بصره ، سأل في الحال احد المارّين من هي تلك السيدة ، وما اسمها ، فأعلمه بكل ما اراد ، واعلمه كذلك في اي حي من المدينة يقوم منزلها ، وما عليه هناك الا ان يسأل عنه فيشار اليه .

وهكذا حين ذهب سيلفيو الى نُزُله ، قضى الليل في نوم مضطرب ، وفي الصباح التالي كان مشغول الذهن بعشائه ، فلم يهمه فطور او غداء ، وبدا له ان النهار يمر ببطء شديد ، حتى حسب ان الجياد الرائعة متعبة ، وهي التي تجر عربة الشمس عبر السماء ، وتمنى لو ان «فيتون» كان هناك وبيديه سوط لضربها .

وجولينا من الناحية الاخرى ، ظنت ان عقرب الساعة يتهاون في عمله ، فلا يتقدم النهار بسرعة ، ولكن ما إن دقت الساعة السادسة ، حتى عاد الاطمئنان الى الفريقين : فأسرع سيلفيو الى قصر جولينا ، حيث استقبلته بترحاب ، وقد حضرّت عشاءً فاخراً ، فيه انواع من أطايب الطعام . فجلسا الى المائدة ، وامضيا وقت العشاء

بنظرات العشق ، والحب مرتسم على وجهيهما ، يختلسان اللمحات المتبـادلة التي تشبعهما اكثر من غذاء الاطباق الشهية .

وبعد ان قضيا وقت العشاء على هذا النحو ، فكرّت جولينا انه من غير اللائق ان تدع سيلفيو يذهب الى نزله في الليل . ولذا طلبت اليه ان يأوي الى فراش في منزلها لتلك الليلة ، واخذته الى حجرة حسنة الرياش ، وثيرة الاثاث . وعندما استقر خدم وحشم المنزل في فراشهم ، وعمّ الهدوء ، وجدت وسيلة للذهاب الى سيلفيو لمرافقته ، للحديث عن الشروط التي كانا بصددها كلاهما ، ولما فرغا من ذلك قضيا الليلة في فرح ومتعة مما يُشتهى في وقت كذاك ، الا ان جولينا ، وقد تنـاولت من طبق واحد اكثـر بكثير من الاطباق الاخرى ، اصيبت بتخمة لن تشفى منها الا بعد اربعين اسبوعاً ، وذلك ميل طبيعي في كل النساء اللواتي يستبدّ بهن الشوق ، ولا قدرة لهن على الاعتدال في ما يتناولن . ولكن عند دنوّ الصبح ، استأذنت جولينا ، وحملت نفسها الى حجرتها ، وحين انبلج النهار ، هيأ سيلفيو نفسه ، وغادر القصر ليتابع شؤونه في المدينة ، وهو يناقش نفسه في ماحدث ، وهو متأكد من ان جولينا توهمته شخصاً اخر ، ولذلك ، خوفاً من مشكلات لاحقة ، صمّم ألا يعود هناك ثانية ، وراح في ترحاله في اماكن اخرى في اقاليم إغريقيا ، أملاً في ان يعلم شيئاً من اخبار اخته سيلا .

اما الدوق ابولونيوس ، فقد طالت خطبته ولم يدنُ قيد شعرة من غرضه . فجاء الى جولينا يلتمس جوابها المباشر : إمّا ان تقبله ، وما يقدم لها من شروط ، او ان تعطيه وداعه الاخير .

ولكن جولينا ، كما سمعتنّ ، كانت قد اخذت عهداً من رجل اخر ، حسبته سيلفيو مبعوث الدوق ، فكانت في جدل مع نفسها حول مايحسن بها ان تفعل : ساعةً تظن ان الفرصة مناسبة لترجو الموافقة من الدوق على زواجها من مبعوثه ، وساعةً تخشى ان يستاء الدوق من انها تفضّل خادمه عليه ، فتقول لنفسها انه خير لها ان تخفي الامر ، الى ان تتشاور مع سيلفيو ، وتعرف رأيه في كيفية معالجة هذه الامور . وحين استقرت على ذلك ، رجت من الدوق ان يغفر لها كلامها، وقالت مايلي :

سيدي الدوق ، بما انني منذ هذه الساعة لا املك نفسي ، بعد ان اعطيت كامل سلطتي وصلاحيتي لرجل اخر ، انا الان زوجته بالوعد والعهد الوفي . ورغم انني اعلم ان العالم سيتعجب ، عندما يدرك الجنون في اختياري ، فانني آمل انك انت لن تستاء

مني ، لانني لم اقصد إلا إرضاء رغبتي وتحقيق سعادتي .

وعندما سمع الدوق هذه الكلمات ، اجاب : سيدتي ، يجب علي اذن ان ارضى ، ولو ضد ارادتي ، والقانون ملك يديك ، بان تحبي من تشائين ، وتختاري من يروق لك .

فشكرت جولينا الدوق شكراً جزيلاً ، لانه اقتنع بذلك الصبر الجميل ، وطلبت اليه ان يعطي ايضاً موافقته الحرة ، مع طيب خاطره ، الى الرجل الذي اختارته زوجاً لها .

فقال الدوق : لا ياسيدتي ، لن اعطي موافقتي ابداً ، فارى رجلاً اخر غيري يتمتع بك . لقد كانت حساباتي بشأنك اكبر بكثير من ان اصرفك عني بخفة وطيبة خاطر . ولكن بما ان ليس لي ان امنعك ، وقد قررت اختيارك ، كما قلت ، ولذا فاني من اليوم فصاعداً اتركك لما تحبين ، مع اطيب تمنياتي لك . وهكذا فاني استأذنك الوداع .

عاد الدوق الى داره بحزن عميق ، على المعاملة التي تلقّاها من جولينا ، ولكن في اثناء الزمن الذي قضاه الدوق في منزل جولينا ، تجاذب بعض خدمه اطراف الحديث مع خدم جولينا ، وتناقشوا في امكانية زواج الدوق من السيدة ، فقال احد خدم جولينا : انه لم ير سيدته قط تبدي بشاشةً للدوق نفسه كتلك التي كانت تبديها لمبعوثه سيلفيو ، وراح يروي عن لطفها وعدم كلفتها عندما استقبلته ، وأولمت له ، وآوته في المنزل ، وقال انه يعتقد ان سيلفيو سيفلح اكثر مما سيفلح الدوق او ايٌّ من الخطّاب الاخرين .

وسرعان ما أبلغ الدوق بهذه الحكاية ، ولما استعلم المزيد ، وجد ان الرواية صحيحة ، وباعادة النظر في الكلمات التي وجهتها له جولينا ، تأكد من ان الشخص ليس الاّ مبعوثه بالذات دون غيره ، وقد حشر انفه في قضية ستجزعه ، وبدون اية مماطلة ، امر في الحال بالقائه في سرداب سُجن فيه ، في حالة يُرثى لها .

وحين علم سيلفيو المسكين من بعضٍ رفاقه بسبب غضب سيده الدوق عليه ، انتجع كل وسيلة ممكنة ، بوساطة رفاقه ، وبالتماسه ، وبضراعته للدوق ، بان يوقف حكمه ريثما يكون لديه البرهان الكامل في الموضوع ، فاذا صدق اي امر ضده ، يسبب للدوق ازعاجاً او حنقاً ، فانه سيعترف بانه لايستحق السجن فقط ، بل الموت شيناً وعاراً . هذه الطلبات كان يرسلها الى الدوق كل يوم ، ولكن عبثاً ، لان الدوق ظن انه قد تحقق من البرهان ، واطمأن الى قناعته ضد الرجل.

غير ان جولينا اخذت تتساءل لماذا تباطأ سيلفيو بزيارتها ، ولماذا غاب عنها طويلاً هكذا ، وجعلت تفكر ان الامر ليس على مايرام ، وفي النهاية ، حين وجدت ان تخمتها

السابقة لاتعرف الهضم ، وهي التخمة التي اصابتها على النحو الذي سمعتنّ ، وحين وجدت ارتفاعاً لم تألفه في بطنها ، مؤكداً لها بأنها حامل ، وخوفاً من ان تُسلب شرفها ، رأت ان الوقت قد حان للبحث عن والد ، فراحت تبحث سراً ، وتستفسر بنشاط ، الى ان علمت ان سيلفيو ملقى في السجن ، بأمر من سيده الدوق . وعزمتَ على ايجاد دواء سريع ، لحبها لسيلفيو كما للحفاظ على سمعتها ومنزلتها ، وفي الحال اسرعت الى قصر الدوق ، وخاطبته كما يلي :

سيدي الدوق ، قد تحسب ان مجيئي الى منزلك على هذا النحو ، امر يتخطى حدود الحشمة ، وهو قسماً بالله ليس ناجماً الا عن الرغبة في ان يعلم العالم ، بأي عدل وانصاف ابحث انا عن وسيلة للحفاظ على شرفي ، ولكن لكي لا ابدو مملّة باطنابي في الكلام ، او بلجوئي الا الى المباشر من الظروف ، اعلم ياسيدي ، ان الحب الذي أكنّه لحبيبي الاوحد سيلفيو ، الذي أعزّه اكثر من جواهر الدنيا كلها ، والذي أقدّر حياته اكثر مما اقدّر حياتي ، هو السبب الوحيد في محاولتي المجيء اليك ، لالتمس منك ، بأن تحوّل الغضب الذي افهم انك تحس به تجاهه ، الى حسابي انا ، وان تترفق وتعامله بمحبة ، وهو الذي اخترته من تلقاء نفسي لارضاء حبي الشريف ، وليس طلباً للامتيازات ورموز النبل التي يتطلع اليها ذوو الانفس الطموحة .

فلما سمع الدوق هذا الخطاب ، ارسل فوراً في احضار سيلفيو امامه ، وقال له : ألم يكفك ، عندما وضعتُ نفسي في عهدة امانتك ، واخلاص خدمتك ، انك عاملتني بخيانة ، ومع ذلك رحت منذ ذلك الحين تمطرني بزورك وتزييفاتك ، التي ليست كريهة عندي فقط ، انا الذي حسبتُ بساطتي ستجعلني ، بمكيدة لسانك المعسول ، اصدّق اكذوبة صريحة ، بل هي كريهة بأفعالك امام الله ، الذي لم توقرّه فرحت تكفر باسمه ، اذ تدعوه تعالى ليشهد على مافعلت ، وهكذا تكون قد اقسمت زوراً بغيضاً ، في قضية معروفة لدى الجميع .

اما سيلفيو المسكين الذي كان بريئاً ، بحيث يحق له شرعاً ان يقسم على براءته ، فقد اجاب على هذا النحو ، حين رأى جولينا في مكانها :

ايها الدوق النبيل ، انني افهم ما اصابك من انزعاج ، وبكل تواضع ارجو حلمك لتسمع عذري ، انا لا اريد بهذا ان ازيد من غضبك وسخطك ، معلناً امام ربي ان ليس

في الدنيا ما اقدره ، وأعزّه ، كلطفك ورضاك ، ولكن لانني اود ان تعرف براءتي ، وأدفع عني التهم التي اعرف انني متهم بها ظلماً ، والتي تعني انني خدعت السيدة جولينا ، الواقفة في هذا المكان ، والتي تعرف حُسْن مسلكي ، واني بكل تواضع ارجوها ان تؤيد ذلك ، واعلن امام الله العظيم القدير انني ، ماتصرفت قط ، لا فكراً ، ولا قولاً ، ولا فعلاً ، الا كما ينبغي لخادم يرعى عهده وواجبه ، ويحاول عن رغبة وارادة ان يخدم قضية سيده ، فاذا نطقتُ بغير الصدق ، فبوسعك انت ، سيدتي جولينا ، ان تَنفْذي الى اعماق هذا الشك ، وبكل تواضع التمس اليك ان تؤيدي صدقي ، وقولي ان كنت قد اسأت القول في اي امر ، او حِدْتُ في القول ابداً عن الحق والعدل .

فلما سمعت جولينا هذا الخطاب من سيلفيو ، ورأت انه يقف في موقف الخوف العظيم من غضب الدوق ، اجابت قائلة : لا تظن ياعزيزي سيلفيو انني جئت هنا لكي اتهمك بسوء التصرف تجاه سيدك ، ولذا فاني لا انكر انك ، في كل بعثة بُعثتَ فيها الي ، ما عاملتَ سفارتك الا معاملة الرسول الوفي الامين ، كما انني لا اخجل من الاعتراف ، حين رأت عيناي في اليوم الاول تصرفك المتميز ، ولطفك المتفرد ، والمواهب الاخرى العديدة التي يتحلى بها عزيزي سيلفيو ، بأن قلبي التهب التهاباً خرج عن الحد ، وانه غدا من المستحيل عليّ ان اطفىء نيران حبي ، او ان اداوي اقل جزءٍ من عذابي ، فأفصحتُ عن ذلك له ، من تلقاء نفسي ، ورجوته ان يعدني بوفاء الزواج وعهده ، وجاء الزمن الان الذي نعلن فيه للعالم اجمع ما فعلناه امام الله وبيننا نحن الاثنين : علماً الّا ضرورة لإخفاء امر لم يُفعل شرّاً ، ولا إضراراً بأحد . ولهذا ، كما قلت من قبل ، فان سيلفيو هو زوجي وفق العهد المقطوع بيننا ، وأمل ان احصل عليه دون اذى او اساءة لاحد ، واثقةً من انه ليس ثمة انسان سينسى نفسه ويمنع ما حلّل الله ، او يحاول بالقوة ان يجبر النساء على الزواج على غير ما يحببن . لا تَخَفْ اذن ياعزيزي سيلفيو ان تَصْدُق في عهدك ووفائك اللذين اقسمت لي عليهما . واما في غير ذلك ، فلا اشك في ان الامور ستتحقق ، على نحو لن يدعوك للشكوى .

فتعجب سيلفيو لسماع هذه الكلمات ، لان جولينا كانت بقولها انما تؤكد مايريد هو ان يتبرأ منه . فقال : من كان ليصدّق ان سيدة ذات شرف ورفعة مثلك ، تصر على ان تكون الرسول لامر ضارّ بها ، مشين لمنزلتها ، ماهذه العهود المقطوعة التي تتحدثين

عنها : اني اجهلها . واذا كان الامر غير ما اقول ، ايتها الآلهة التهميني فوراً بنيرانك الساطعة الحارقة . ولكن اية كلمات انطق لابرز الصدق وادعم البراءة في قضيتي ؟ آه ، سيدتي جولينا ، لا ابغي منك شهادة سوى امانتك وفضيلتك ، حاسباً انك لن ترضي ولو بخدش البريق في شرفك ، عارفاً ان المرأة هي ، او يجب ان تكون ، صورة اللطف ، والعفة ، والتعزز ، وما ان تتنازل قليلاً عنها ، وتترك موقع واجبها وحشمتها ، لايُمسّ شرفها فحسب ، بل انها تقذف بنفسها في هوة من العار الابدي . وبما انني لا استطيع الظن بأنك ستنسين نفسك ، اذ ترفضين دوقاً نبيلاً ، بحيث ينكفىء نور شهرتك ومجدك ، الذي ابقيته مشرقاً حتى الان بين افضل واشرف السيدات ، عن طريق شخص مثلي ، غير جدير ابداً بمرتبتك ومكانتك ، فاني بكل تواضع ارجوك ان تعترفي بالحقيقة ، هذه الحقيقة التي تتعلق بها العهود والوعود التي تحدثت عنها حديثاً ، اجده غامضاً جداً ، ولا ادري كيف افهم اي شيء منه .

امتعضت جولينا لهذا الكلام ، وقالت : ماذا دهاك حتى رحت تقلل من شأن عزيزتك جولينا ، وتتجرأ على نكراني ، وانت زوجي بالفعل ، ومتعاقد معي بقَسَم مقدس . ماذا ، أتخجل ان اكون انا زوجتك ؟ لكان الاحرى بك ان تخجل لعدم وفائك بوعدك ، ولتنكرك لاسم الله العلي العظيم . الا ان الوقت الان يُجبرني على كشف أمر يوحيني الخجل باخفائه وكتمانه سراً . انظر اليّ اذن هنا ياسيلفيو ، انا التي جعلتها حبلى ، فاذا كان لديك شيء من الامانة ، آمل رغم هذا كله ان اجد الامر مقضياً دونما ضرر او اذى لضميري ، باعتبار انك اعلنت عهدك وعَدَدْتَني زوجتك ، وتقبّلتُك بعلاً وزوجاً وفياً ، مقسمة بالله القدير انك وحدك دون غيرك حققت الفتح والنصر على عفتي ، وعلى ذلك لا اريد شاهداً غيرك انت ، وضميري انا .

ارجوكن ايتها السيدات الفضليات ، ألم يكن ذلك جهلاً ذميماً من جولينا ، وهي تقسم بدقة ذلك القسم العظيم ، على انها حبلت من شخص لم يُجهِّز قط بأدوات فعلةٍ كتلك ؟ فمن اجل حب الله ، ألا اخذتُنَّ الحذر ، وليكن هذا مثالاً لكن ، عندما تحملن ، كيف تقسمن على من هو الاب ، قبل ان يكون لديكن البرهان والعلم المؤكد بشأنه ، لان الرجال ماكرون وبارعون في الحيلة ، ويعلم الله ان المرأة سرعان ماقد تُخدع .

ولنعد الان الى سيلفيو ، الذي سمع المرأة وهي تقسم اغلظ الايمان انه السبب في حملها ، حتى كاد يصدق انه هو فعلاً السبب ، لولا انه تذكر نقصه الخاص ، وفكر ان

من المستحيل ان يقترف فعلاً كذاك ، فقال وهو في شيء من غضب وحيرة : هل لشريعة ان تكبح طيش امرأة ، تستسلم لرغباتها ؟ اي حياء يستطيع ان يلجمها او يصدها عن هواها وجنونها ، واي خوف من العار له ان يثنيها عن تنفيذ قذارتها ؟ ولكن ياللمنكر ان تجد سيدة من بيت كهذا تنسى علو منزلتها ، والنسب الذي تتحدر منه ، ونبل زوجها المتوفى ، فلا تتورع من ان تجلب لنفسها العار وسوء السمعة مع شخص مثلي ، انا البعيد عن اللياقة بمرتبتها . وما اشنع ان يسمع المرء اسم الله يُعبث به ، فلا نعمل حساباً ، الا لإدامة آثامنا ، ولا نخاف الحنث باسمه تعالى ، كأنه ليس هو العادل ، الصادق ، البارّ في كل ما صنع وما يصنع .

لم تستطع جولينا ان تتحمله وهو يسترسل في موعظتـه ، وقد فـاجأهـا الحزن العنيف ، فراحت تبكي بمرارة وهي تقول مايلي :

واأسفي ، هل من الممكن ان تغفل عدالة الله العظيمة ، عن اذى رهيب وملعون كهذا ؟ لم لا تنزل بي الان نازلة الموت، بدلاً من العار الذي اراه يتدلى امام عينيّ ؟ آه مـاكان اسعـدني لو ان القـدر المتقلّب لم يبتكر هـذه الخيانـة التي فـوجئت بهـا واصطادتني . هل كُتب عليّ ان اتخبط في الشراك ، وعلى يد الرجل الذي تمتّع بما سلب من شرفي ، لكي يحرمني على رؤوس الاشهاد من سمعتي ، ويجعلني امثولة للخَلَف في الازمان القادمة ؟ آه ايها الخائن والتَعِس اللئيم ، أهذا جزاء المودّة المخلصة الثابتة التي حملتها لك ؟ ما الذي فعلت لاستحق هذا اللؤم منك ؟ ألأنني احببتك اكثر مما انت اهل له ؟ قل لي . ايها اللص النذل ، هل انا التي تريد ان تنفّذ فيها اسوأ فعلـك ؟ أتحسبني لا استحق اكثر من أن تمعن في هدر شرفي كيفما شئت ؟ هل تجرأت عليّ ، وضميرك الجريح مشحون بهذه الخيانة القاتلة ؟ آه ما اشقاني ، ما اشقاني ، انا التي حافظت بعناية على شرفي ، واذا بي الان فريسة لاشباع شهوة رجل شاب ، لم يطمع الا في سلب عفافي وحُسْن سمعتي .

وهنا دفقت دموعها على خديها ، بحيث لم تستطع ان تفتح فاها لتنطق بالمزيد .

اما الدوق ، فوقف جانباً ، وسمع هذا الخطاب كله ، فتأثر تأثراً عميقاً ، وهزته الشفقة على جولينا ، وهو يعلم ان مسلكها منذ طفولتها كان شريفاً ، وانه ليس ثمة رجل استشف انحرافاً في تصرفها الذي كان دوماً تصرف سيدة من مكانتها . فاقتنع ان سيلفيو خادمه قد ارتكب هذه النذالة بحقها ، واستشاط غضبا وشهر سيفه ، وقال

لسيلفيو :

كيف تستطيع ايها اللص اللئيم ان تكون هكذا قاسياً وغير مبالٍ للذين يشرّفونك ؟ هل انعدم احترامك لهذه السيدة النبيلة ، التي تواضعت بنفسها من اجل نذل حقير مثلك ، وتروح انت بغير ما اكتراث لسمعتها او نبل محتدهـا ، تطلب خراب ودمـار شرفها ؟ هيىء نفسك لارضائها كما هي تطلب ، مع انني اعلم ايها التعس الحقير انك لن تستطيع اقل تعويض عما جرى لها ، والا ، فقسماً بالله ، لن تنجو من الميتة التي سأذيقك اياها بيديّ هاتين . ولذا ، فاني انصحك ان تفعل ما امرتك به .

حين سمع سيلفيو هذا الحكم القاطع ، خر على ركبتيه امام الدوق وهو يبكي طالباً الرحمة ، راجياً ان يسمح له بالحديث الى جولينا على انفراد ، وواعداً بأن يرضيها وفق ماتريد .

فقال الدوق : حسناً ، اني اوافق ، واكرر نصحي لك بأن تفي بوعدك ، والا فاني اعلن امام الله انني سأجعل منك عبرةً للناس ، ليرتعد الخونة كلهم خوفاً ، اذا ارادوا الاساءة الى شرف السيدات .

غير ان جولينا كانت قد امتلأت غيظاً على سيلفيو ، وكان لابد من كلام كثير وهي ترفض الحديث اليه . ولكنها تذكرت حالها ، ورغبت في سماع عذره ، وفي النهـاية وافقت ، وعندما أُخذا الى مكان جُعلا فيه لوحدهمـا ، شرع سيلفيو ، بصـوت يثير الشفقة ، يقول مايلي :

لست ادري ياسيدتي ممن اشتكي ، أمنك ام من نفسي ، ام من القدر الذي اقتادنا وجاء بنا الى هذه المصيبة . ارى انك ضحية ظلم عظيم ، وانا مدان بدون اي حق ، أنت في خطر من تحمل اشاعات الالسنة الحاقدة ، وانا في خطر من فقدان الشيء الوحيد الذي اشتهيه . ومع ان بوسعي ان ازعم اسباباً عديدة تثبت صحة اقوالي ، فـاني ارجع بنفسي الى تجربة وكرم عقلك .

وهنا نزع ثيابه حتى بطنه ، واظهر لجولينا نهدين وحلمتين جميلتين ، اشد بياضاً من الثلج ، وقال ، او قالت : انظري ياسيدتي ، وابصري الشخص الذي قلت متحدّيةً انه ابو طفلك . انظري ، إني امرأة ، ابنة دوق نبيل ، غير اني بسبب حبي لـرجلٍ صرفتِه انت عنك بغير مبالاة ، هجرتُ ابي ، وتركتُ بلدي ، وصرتُ كما ترين رجلاً خادماً ، لارضي نفسي بمجرد رؤية حبيبي ابولونيوس . والان ، سيدتي ، لو لم تكن

لوعتي عنيفة ، وعذابي بلا مثيل ، لتمنيت ان تكون آلامي المقنّعة موضع السخرية ، واحزاني الخفية مثابة الهزء والرفض . ولكن بما ان شقائي مستمر ، وآلامي لاحد لها ، ارجوك ياسيدتي ألّا تعفيني من الجريمة فحسب ، بل ان تشفقي ايضاً على بلواي ، ولكنتُ ابقيتها طيّ الكتمان ، لو ان قدري لم يرفض الرأفة بي .

والان وجدت جولينا نفسها في حال اسوأ مما كانت فيه من قبل ، لانها الان لا تعرف من تتّهم بأنه ابو طفلها ، ولذلك ، بعد ان اخبرت الدوق بحقيقة الخطاب الذي حدّثها به سيلفيو ، غادرته الى منزلها مثقلة بالهمّ والحزن ، وعازمة على الا تخرج من بيتها ثانية وهي حية ، لئلا تكون مثار دهشة الناس وهزئهم .

غير ان الدوق كان اشد ذهولاً عندما سمع خطاب سيلفيو الغريب ، وجاء اليه ، وتأمل في قسماته ، وادرك انه سيلا ابنة الدوق بونطس ، فعانقها بين ذراعيه ، وقال :

آه يافرع الفضيلة ، وزهرة اللطف ، اغفري لي ، ارجوك ، كل الاساءات التي اقترفتها عن جهل بحقك . واطلب اليك ، دون ان تتذكري بعد اليوم الهموم القديمة ، ان تقبليني ، انا الاكثر فرحاً وسعادةً بحضورك ، مما لو كانت الدنيا كلها تحت امري . من رأى ابداً كرماً كهذا في مُحِبّة مثلك ، انت التي نشأت وترعرت بين لذائذ ومآدب البلاط ، ترافقك حاشيات من السيدات النبيلات الحسان ، واقمت مع المسرّات في اطايب النعيم ، ثم جازفتِ بنفسك بهذا الاسراف ، غير خائفة من مصيبة ، وغير مترددة في تحمل متاعب انا اعلم انك لم تعتادي مثلها . يا للكرم الذي لم يسمع احد بمثله ! ياللحقيقة التي لن يفيها اي جزاء ! ياللحب الصادق ، النقي المخلص !

وهنا ارسل في طلب ابرع الصنّاع ، وجهزّها بكميات من انفس الثياب ، وعين يوم الزفاف ، الذي احتفل الناس به بانتصار عظيم في مدينة القسطنطينية كلها ، والكل يمتدح نبل الدوق ، والكثيرون الذين رأوا جمال سيلا الرائع ، امتدحوها بانها اجمل السيدات قاطبة .

وقد كان الامر غريباً وعجيباً ، حتى شاع خبره في ارجاء إغريقيا كلها ، وبلغ سمع سيلفيو الذي ، كما سمعتنّ ، كان مقيماً في تلك الاماكن يبحث عن اخته . فكان اكثر الناس فرحاً بما سمع ، واسرع الى القسطنطينية ، وجاء الى اخته ، فرحبت به حباً ، واستضافه الدوق زوج اخته . وبعد اقامته عنده يومين او ثلاثة ، كشف الدوق لسيلفيو كل ماجرى بين اخته والسيدة جولينا ، وكيف ان اخته اتُّهمت بانها حبّلت

امرأة : فاحّمر سيلفيو خجلاً لتلك الكلمات ، وقرّعه ضميره لكيما يعوّض جولينا عما اصابها ، وقد ادرك انها سيدة نبيلة ، تركها بهجرانه لينهش العالم سمعتها . ولذلك روى للدوق الحكاية كلها ، ففرح الدوق اشد الفرح ، وفي الحال قصد مع سيلفيو منزل جولينا ، فوجداها في حجرتها وهي تبكي وتندب حظها . وقال لها الدوق : تشجعي ياسيدتي ، وانظري هنا الى هذا الرجل ، الذي لن يتـردد في أن يكون أبـاً لطفلك ، ويأخذك زوجة له . وهو ليس بالشخص الوضيع ، بل انه ابن دوق نبيل ووريثه ، وأهل لمنزلتك وسموّك .

وحين رأت جولينا سيلفيو واقفاً هناك ، تأكدّت انه ابو طفلها ، وعصف بها الفرح ، فلم تعرف أفي يقظة هي ام حلم . وعانقها سيلفيو بين ذراعيه ، وطلب الغفران عن كل مامضى . واتفق معها على يوم الـزفاف ، وسرعـان ماتم ذلـك بفرح عظيم وسعـادة للجميع . وهكذا حصل سيلفيو على زوجة نبيلة ، وحصلت اخته سيلا على زوجها الذي احبته ، وامضوا جميعاً ماتبقى لهم من ايام في غاية الانشراح والسرور ، شأن كل من يحقق كمال السعادة في مبتغاه .

- النهاية -

دار المأمون للترجمة والنشر

تأسست في منتصف عام ١٩٨٠ لتتولى مسؤولية الترجمة ونشر المطبوعات الدورية الناطقة باللغات الاجنبية والمطبوعات المترجمة من والي اللغة العربية وبما يؤمن الاسهام الفعال في عملية التواصل والتفاعل الحضاريين بين العراق والعالم .

تصدر دار المامون الصحف التالية : ـ

١ ـ جريدة بغداد او بزرفر ـ يومية سياسية ناطقة باللغة الانكليزية .
٢ ـ مجلة بغداد ـ شهرية سياسية عامة ناطقة باللغة الفرنسية .
٣ ـ مجلة كلكامش ـ مجلة الثقافة العراقية الحديثة ـ فصلية ثقافية ناطقة باللغة الانكليزية .

وتترجم الدار كتبا من اللغات الاجنبية الى اللغة العربية واخرى من اللغات العربية الى اللغات الاجنبية وتصدرها .

كما تقدم خدمات الترجمة الفورية والتحريرية للمؤتمرات والندوات الدولية داخل العراق وخارجه .

ـ صدر عن دار المأمون الكتب الاتية المترجمة الى العربية ـ حسب تأريخ نشرها

العنوان	السنة	تأليف	ترجمة
١ ـ دليل مترجم المؤتمرات	١٩٨١	جان هيربرت	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢ ـ رباعية الحرب (قصص من الادب الانكليزي)	١٩٨٥	جورج ماكبث	ياسين طه حافظ
٣ ـ فن الرواية (دراسة نقدية)	١٩٨٦	كولن ولسن	محمد درويش
٤ ـ العاصفة (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٥ ـ كلب الصيد الابيض ذو الاذن السوداء (رواية من الادب الروسي)	١٩٨٦	جافرييل تروبيولسكي	عبد الواحد محمد
٦ ـ مكبث (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٧ ـ الملك لير (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
٨ ـ بين الفن والعلم (دراسة نقدية)	١٩٨٦	دولف رايسر	د. سلمان الواسطي
٩ ـ بلاد الثلوج (رواية من الادب الياباني)	١٩٨٦	يوسوناري كاواباتا	لطفية الدليمي
١٠ ـ مدن لا مرئية (رواية من الادب الايطالي)	١٩٨٦	ايتالو كالفينو	ياسين طه حافظ
١١ ـ السيدة دالاواي (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	فرجينيا وولف	عطا عبد الوهاب
١٢ ـ جن (رواية من الادب الفرنسي)	١٩٨٦	الان روب غربيه	د. سعيد علوش وخديجة بناني
١٣ ـ عطيل (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٤ ـ هاملت (مسرحية من الادب الانكليزي)	١٩٨٦	وليم شكسبير	جبرا ابراهيم جبرا
١٥ ـ شكسبير والانسان المستوحد (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جانيت ديلون	جبرا ابراهيم جبرا

١٦ ـ الحداثة (الجزء الاول) (دراسة نقدية)	١٩٨٧	مالكم برادبري وجيمس ماكفرلن	مؤيد حسن فوزي
١٧ ـ صناعة المسرحية (دراسة نقدية)	١٩٨٧	ستيوارت غريفتش	عبد الله الدباغ
١٨ ـ القطار السريع (رواية من الادب الالماني)	١٩٨٧	ارمگارد كوين	اقبال ايوب
١٩ ـ الازهار البرية (مجموعة قصص قصيرة من الادب الامريكي)	١٩٨٧	ارسكين كالدويل	علي الحلي
٢٠ ـ حبة قمح (رواية من الادب الافريقي)	١٩٨٧	نغوغي واثيونغو	سلمان حسن ابراهيم
٢١ ـ قبو البصل (قصص قصيرة من الادب الالماني)	١٩٨٧		د. سامي حسين الاحمدي
٢٢ ـ معجم التعابير الاجنبية في اللغة الانكليزية	١٩٨٧	ب. ا. فنيان	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢٣ ـ مصطلحات المؤتمرات	١٩٨٧	جان هيربرت	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢٤ ـ الثعلب (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	د. هـ لورنس	نمير عباس مظفر
٢٥ ـ مذكرات مالوان عالم الاثار وزوج اجاثا كريستي	١٩٨٧	ماكس مالوان	سمير عبد الرحيم الجلبي
٢٦ ـ الرجل العاشر (رواية من الادب الانكليزي)	١٩٨٧	غرَيَم غرين	هادي عبد الله الطائي
٢٧ ـ النفق (رواية من الادب الاسباني)	١٩٨٧	ارنستو ساباتو	مروان ابراهيم صديق
٢٨ ـ حوار الرؤية (دراسة فنية)	١٩٨٧	ناثان نوبلر	فخري خليل
٢٩ ـ ملحمة رامايانا (من الادب الهندي)	١٩٨٧	ر. ك. نارايان	د. جوزيف نادر بولس
٣٠ ـ جويس (دراسة نقدية)	١٩٨٧	جون كروس	عبد الوهاب الوكيل
٣١ ـ الورقة الخضراء (مختارات شعرية من الادب السوفييتي المعاصر)	١٩٨٧	ايغور يرماكوف	د. عباس خلف
٣٢ ـ الخطوات الضائعة (رواية من ادب امريكا اللاتينية)	١٩٨٧	اليخو كاربنتير	سالم شمعون
٣٣ ـ الانطباعية (دراسة فنية)	١٩٨٨	جان ليماري	فخري خليل
٣٤ ـ ايلول بلا مطر (قصص قصيرة من الادبين الانكليزي والامريكي)	١٩٨٨		جبرا ابراهيم جبرا
٣٥ ـ الأزرق... الازرق	١٩٨٨	أنا ريجرز	د. سامي حسين الاحمدي

العنوان	السنة	المؤلف	المترجم
٣٦ ـ بحر ساركاسو الواسع	١٩٨٨	جين ريز	فلاح رحيم
٣٧ ـ المعنى الادبي	١٩٨٨	وليم راي	د. يوئيل يوسف عزيز
٣٨ ـ الاوهام البصرية	١٩٨٨	نيكولاس ويد	مي مظفر
٣٩ ـ الحلو ـ المر	١٩٨٨	موريس [illegible]	[illegible]عد اسكندر
٤٠ ـ طريق فلاندرا	١٩٨٨	كلود سيمون	باسيل فوزي
٤١ ـ فن الشرق الادنى القديم	١٩٨٨	[illegible]	محمد درويش
٤٢ ـ موسوعة المصطلح النقدي	١٩٨٨	د. سي. ميويك	د. عبدالواحد لؤلؤة
٤٣ ـ جاك بريفير (قصائد مختارة)	١٩٨٨		سامي مهدي
٤٤ ـ مئة عام من الرسم الحديث	١٩٨٨	جي. إي مولر فرانك ايلغر	فخري خليل

«الليلة الثانية عشرة»

كوميديا مشرقة عن الحب الرومانسي، ملأها شكسبير بجو من الموسيقى، وجمال الشباب، والمرح، والضحك، والسخرية من كل من يحاول ان ينال من بهاء الدنيا كلعبة قد تشارف الفاجعة، ولكنها تنقذ لصالح الحب وسعادة الانسان فيه.

في هذه المسرحية جسّد شكسبير ثلاث نساء، يبقين في ذاكرة الثقافة الانسانية رموزاً لغزارة لا حدّ لها في تجربة المرأة إذا احبت فيولا، واوليفيا، وماريا، واروعهن هي فيولا، الكاتمة حبها والصارخة به معاً، هذه المغلوبة الغالبة، التي تنساب بولهها من خلال المشاهد، حاضرةً كانت أم غائبة، انسياب النغم من مفتتح المسرحية حتى ختامها.

السعر: دينار واحد

دار المأمون للترجمة والنشر